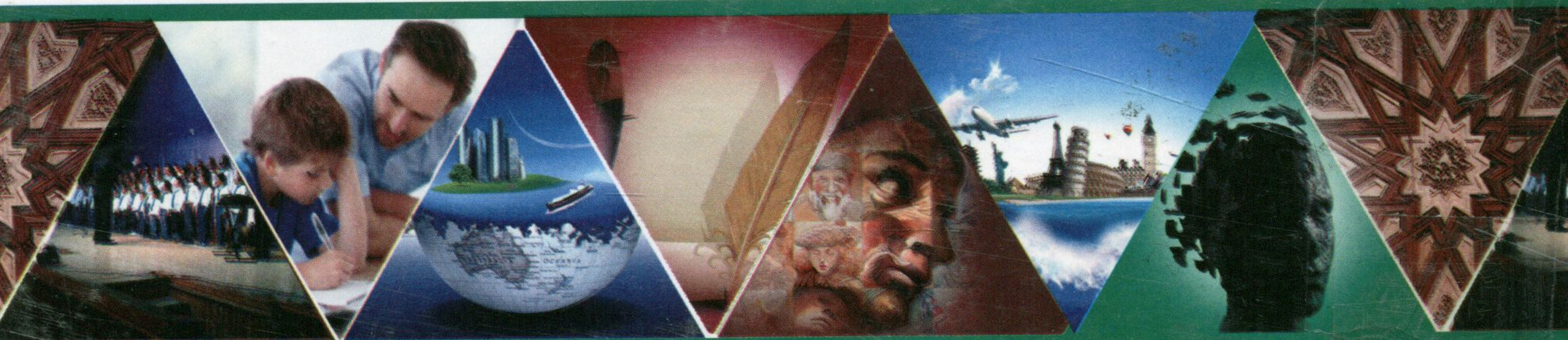
الإنسان ، الفن ، والجمال

" ثلاثية الحياة الخلاقة "







دكتورة
راوية عبد المنعم عباس
أستاذ علم الجمال وتاريخ الفن
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية


مكتبة الوفاء القانونية


مكتبة الوفاء القانونية

الإنسان، الفن، والجمال

"ثلاثية الحياة الخلاقة"

دكتورة

راوية عبد المنعم عباس

أستاذ علم الجمال وتاريخ الفن

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الطبعة الأولى

2014م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: 5404480 - الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي ٱلسَّمَآءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّـٰهَا لِلنَّـٰظِرِينَ ١٦ وَحَفِظْنَـٰهَا مِن كُلِّ شَيْطَـٰنٍ رَّجِيمٍ ﴾

صدق الله العظيم

﴿ سورة الحجر: الآيتان 16، 17 ﴾

إهداء

إلى أجمل الأحباء

زوجى وأبنائى الأعزاء



توطئــــة :

ثلاثية الحياة

"رؤية تحليلية"

"الإنسان، الفن، والجمال" هى ثلاثية الحياة الخلاقة والمدخل إلى الوجود الحيوى ومفتاح حركة الكون وتطوره وسجل تاريخه وحضارته فالصلة الحميمة الأزلية بين هذه العناصر الثلاثة هى التى تسجل البداية الموغلة فى القدم لعهد الكائن البشرى بهذا الكوكب.

إن الصلة بين أطراف هذه الثلاثية العجيبة تمثل الفعالية الأبدية والديالكتيك المتواصل بين الموجود والوجود أى الإنسان والبيئة الطبيعية والمادية المحيطة به كما تعبر عن عنصر الدوام والأبدية وتجسد الشغف بالتلاحم مع العالم والانفتاح عليه والولع به، وهى فى ذات الوقت تعمق التأمل والتسامى الروحى الذى تقوم عليه عبادة المخلوق للخالق والتسبيح بحمده على نعمه الكثيرة التى لا تحد آناء الليل وأطراف النهار باعتباره- سبحانه- الخالق البارئ المصور الذى خلق الكون وأبدعه وفطر الإنسان على العقل والتأمل وبث فيه التسامى والتوحد فأحب الجمال وعشق الكون وتغنى به بما فطره عليه من إحساس بالجمال والجميل فالله سبحانه وتعالى يحب الجمال.

وإذا كان الإنسان هو الكائن الاجتماعى لميله الطبيعى إلى الاجتماع مع غيره من بنى جنسه فهو كذلك الكائن العاقل المفكر والمنطقى لما حباه الله به من نعمة التفكير والتعقل وهو فى ذات الوقت الكائن السياسى لميله الطبيعى إلى التواجد داخل حدود طبيعية وإقامة دولة لها نظام سياسى وبنفس الدرجة فهو الكائن الفنى الذى يميل إلى

الإبداع والخلق ويستخدم هبة التجديد والابتكار ليطوع المادة الطبيعية ويضعها فى شكل فنى وتقنى لتيسير السيطرة على العالم المادى وتكييف الواقع المعيش وفق متطلباته الخاصة لإشباع حاجاته المادية والنفسية، والإنسان فى نهاية المطاف هو المخلوق الجمالي الذى يمتلك حساً جمالياً فطرياً عالياً مثلما يمتلك جميع الملكات السابقة من التكفير والمنطلق وحب الاجتماع والحياة داخل جماعة سياسية وعشق الفن وابتكار الصناعة والاختراع وهذا يأتى عالم الفن والجمال ليتوج بهما الإنسان مسيرة نضاله فى هذا العالم، وهكذا ما يجعلنا نتلمس مدى عمق وحساسية الصلة بين هذا المخلوق وبين عالمى الفن والجمال.

بحيث يمكننا أن نقول- دون مبالغة- إن عمر الفن وتاريخ الوعى الجمال هو عمر الإنسان وتاريخ حياته فالإنسان هو ذلك الكائن الذى وهبه الله عزوجل القدرة على الاحساس بالجمال وتذوق الفنون ومن ثم القدرة على الإبداع والخلق الفنى الذى يتذوقه ويشعر به فيما يحيط به من مظاهر الحياة الطبيعية والمادية والتقنية من حوله وفى كل لحظة من لحظات الزمن، والإنسان لا يحيا مستقلاً عن عالمى الفن والجمالى بل يستغرق فيهما بشكل تام فمنذ متى تجرد الإنسان من الحركة والفاعلية والانفتاح على الوجود؟ ومنذ متى توقف الإنسان عن الشغف بالجديد والبحث عن المجهول للكشف عنه؟ ومحاولة الصنعة والابتكار؟ ومنذ متى كان الإنسان مقصراً فى الأداء والفعل والعمل أو عاجزاً عن الإضافة أو الحذف والبناء أو التحوير والإنجاز والخلق والإبداع فمتى غفل الإنسان عن الإعجاب والشعور بالارتياح والغبطة لما تفعله يداه وتبدعه قدراته الخاصة.

إن الفن هو صناعة الإنسان وابتكاره والجمال هو الإحساس الذى يسرى فى نفوسنا متى استمتعنا برؤية الجمال والجميل يتوزع فى حياتنا يغمرها فى جميع مظاهرها وألوانها الطبيعية أو الصناعية.

وعلى الرغم من تجسد الفن فى نظرية الإبداع والأثر الفنى بصفته دراسة تتميز بالطابع العلمى كما أن الجمال سواء كان دراسة للقيمة والحس الجمالى أو كان بمعنى الاستطيقا الحديثة ذات الطابع العلمى أيضاً فإنها تعنى دراسة الحكم الجمالى والذوق عند المتلقى أو المتذوق كما أن كل منهما يبدو متلاحماً مع الآخر ومتواصلاً بل إن صح التعبير مستغرقاً فى الآخر فلاشك أن فلسفة الفن تتصل بالجمال عن كثب كما أن الأخير يتصل اتصالاً وثيقاً بتاريخ الفن وفلسفته حتى أن الاتجاهات الحديثة فى دراسته العلمية تنحو إلى تعريف الجمال بأنه "كل تفكير فلسفى فى الفن" كما أنه لا يوجد من درس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية كى يتمكن من الوصول إلى تحديد صحيح للجمال مما يوثق الصلة بينهما وبالتالى يمكن أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعى الجمالى عند الإنسان ذلك الجمال الذى يمثل إحساساً بالنشوة يسرى فى نفوسنا متى استمتعنا بمشاهدة الجمال يتجسد فى حياتنا يغمرها فى جميع مظاهرها وألوانها الطبيعية أو الصناعية.

إن الجمال هو ذلك الشكل من أشكال الفكر المنعكس على نشاطه الذاتى وهو الذى جعل الإنسان يشيد المساجد والكنائس والمعابد والكاتدرائيات والقصور، كما ينحت التماثيل والجدران والمسلات ويرسم اللوحات ويؤلف الألحان والأنغام والسيمفونيات كما ينظم الأشعار والأزجال وغير ذلك من ألوان الفنون.

وما من شك فى أن الرسام الذى يمسك بريشته ليرسم العاصفة أو النحات الذى يكد فى نحت التمثال الجميل إنما استمد مقومات فنه من بين أحضان العالم المحيط به الذى يمثل البداية الحقيقية لميلاد الجمال وهو بداية الإحساس به كما أن رؤية الطبيعة الساحرة وهى تنبض فى أبهى صورها خلال الزمان والمكان هى تجسد له وتدفق للشعور به فى أعماقنا.

إن الجمال يبدو أمامنا سابح فى الكون ومرأى فيما نتأمله من جمال فى مظاهر العالم الطبيعى من جمال الأزهار وتناسق الأشجار وأشكال وألوان النباتات الزاهية وأصوات تغريد الطيور وأضواء القمر والشمس، وفى صوت صرير الماء وحفيف أوراق الشجر وهمس النسمات العابرة وهكذا يبدو الكون فى أجمل صورة فيستمتع الإنسان بجمال الخالق فى خلقه يقول الله سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴿٢٠﴾﴾[1]. وقوله كذلك جل وعلا فى محكم آياته: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ﴿٦﴾ ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ﴿٧﴾ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴿٨﴾﴾[2]. إن الآيات القرآنية تشير إلى مكامن الجمال والكمال فى الكون والإنسان وهى تشير إلى قضية الجمال والفن وترمز إلى أهميتها فى حياة الإنسان وفى تأمل الكون والإعجاب بخلق الله والإيمان بقدرته العظيمة التى تبدو واضحة وجلية فى عالم الإنسان والكون كما أن لفظة "الجمال" قد وردت بمعناها الدينى الذى يعنى السرور والبهجة

---

(1) سورة الغاشية: الآيات (17، 18، 19، 20).

(2) سورة الانفطار: الآيات (6، 7، 8).

فـى الآيـات التاليـة: ﴿وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦﴾(3).

والقرآن الكريم يحفل بالآيات والصور المعبرة عن الزخم الفنى والجمالى الذى يعمر الكون وهو يدل دلالة كبيرة على قدرة الله سبحانه- وبديع صنعه للكون والإنسان.

إن الفن والجمال دعوة إنسانية تخاطب وجدان الإنسان العاقل وهى غذاء الروح والشعور والحس الجمالى دليل على السمو والارتقاء وقرينة على الوجود الفاعل للإنسان وكده وصراعه وفلاحه فى هذا العالم فهو يعجز عن السيطرة على العالم الجامد الصامت أمامه ما لم يستمد من خياله الرحب الحيل الفنية والتكنيك الجمالى المنظم والمنسجم فيتناغم مع عالم المادة وينتصر عليه ولا يفلح الإنسان فى السيطرة على الواقع ما لم يتمكن من السيطرة على عالم الماديات وتشكيلها لمصلحته الخاصة وذلك فى شكل فنى وجمالى.

وقد آثرت أن أتناول فى هذا الكتاب- فى طبعته الجديدة المزيدة والمنقحة - مجموعة من الموضوعات الهامة والقضايا المتعلقة بقيمة الفن، وكذلك بالقيمة الجمالية فى ثوبها النظرى مع الإشارة لبعض قضايا الفنون التى تشغل بال المتخصصين والمهتمين وجمهور القراء.

وتجدر الإشارة إلى أن فلسفة الجمال تنطوى إلى جانب البعد النظرى على جانب عملى متماس مع واقع الحياة الإنسانية ومع الذات والذوق العام وهذا الجانب الأخير هو ما نود الإشارة إليه وتحليل مضمونه

---

(1) سورة النحل: الآيتان (5، 6).

وتفسير موضوعاته لما تنطوى عليه- مثل هذه الدراسة من تنمية للوعى الجمالى عند طلابنا وتعريفهم بقيم ومبادئ الفن وتذوقة ونقده والحكم عليه حتى يتمكنوا من الثقافة الفنية والجمالية ويتزودوا بجرعة من الغذاء الروحى والوجدانى الذى هو علامة التقدم والوعى الفكرى.

وقد توخيت فى عرض الكتاب شمولية الرؤية بقدر المستطاع فقمت بعرض لتاريخ الفن من خلال الحضارة فى فصل بعنوان "تاريخ الفن والحضارة" لكى أبين عمق وتوثق الصلة بين التاريخ والفن والحضارة ثم تدرجت تاريخياً لعرض ألوان وأشكال الفن فى كل عصر من العصور ونحن نعلم أن الفن يغير أثوابه وأدواره وألوانه مع كل عصر جديد لأنه يمثل التاريخ السائد والكيان البنائى الدال على روح وفكر المجتمع وعقيدته واتجاهاته فقد اتخذ الشكل القيمى والمثالى من خلال الفن عند الاغريق، وهو موضوع الفصل الثانى أما الفن فى ثوبه العقائدى فقد كان موضوعاً للفصل الثالث الذى كان العصر الوسيط ومشكلاته هو موضوعه وبالتالى تلبس الفن بالدين وظهر ما يعرف بالفن الدينى معبراً عن روح العقيدة وعبق الدين وأسراره فى حين كانت الاتجاهات الحديثة هى اللون المغاير الذى تشكل به الفن وتجسد فيه من خلال عرض الاتجاهات الحديثة فى الفن والجمال وهو موضوع الفصل الرابع بينما كانت الاتجاهات المعاصرة فى فلسفتى الفن والجمال هى مدار عرض وبحث الفصل الخامس وانتهى به إلى دراسة الاتجاهات الفنية التى تدور مع التاريخ والحضارة فى وجودها وتتشكل بأشكالها منذ العصر القديم مروراً بالوسيط فالحديث فالمعاصر وقد دعمنا الدراسة بنماذج ممثلة لكل عصر وبعد أن انتهيت من دراسة وعرض وتحليل الاتجاهات والتمثيل لها اتجهت فى كتابتى إلى موضوع الفن ذاته أو الكيان الفنى،

ما هو ومتى نشأ ، و ما هى الآراء التى بررت ظهوره وكشفت عن أسباب نشأته وما هى مدارسه ثم ما هى التركيبة البنائية لهذا العمل او الكيان الفنى ومما تتكون أو ما هى عناصر بناء هذا العمل وما هى التفسيرات التى خلقته أو تسببت فى خلقه هل هى عقلانية إرادية ، أم أنها محض وحى وإلهام هل هى مفروضة من قوى أعلى أم أنها مختارة بفعل الارادة؟ وما هو الأصل فى عملية الإبداع الفنى والآراء التى سيقت بصددها؟ وهكذا كانت الدراسة والعرض التحليلى يدور فى الفصول الخمسة (من السادس إلى العاشر) حول موضوعات البنية الأساسية للفن نشأته ومدارسه وعناصر العمل فيه والبناء الجمالى له وتفسيرات العملية الإبداعية المقومة له.

وتأتى الأربعة فصول اللاحقة لبناء العمل الفنى وديالكتيكه وعلاقته بالإنسان لتعكس لنا اللمسات والاتجاهات الجمالية التى تمثل الوجه الآخر للفن فتبحث فى معنى الجمال من حيث كونه علماً ومن حيث كونه قيمة وما هو المعنى المقصود "بالاستطيقا" وهل من الممكن وضع الجمال فى مجال العلوم وإلى أى حد يمكن نجاح مثل هذه التجربة وما هى المدارس الخاصة بالجمال وما هى المناهج التى يتبعها وما هى التفسيرات التى ساقها علم الجمال الحديث وما هى العلاقة بين الجمال والفن. والجمال والفن والصناعة والصلة وبينهما والدين والقيم والمجتمع، ولا تنتهى دراسة الجمال كما لا ينتهى البحث فن الفن متى كان الإنسان موجودا متحركاً فعالاً متشخصا ذا رغبة جامحة فى تشكيل العالم وصناعة الأحلام والرؤى ومتى كان الإنسان محباً لذاته وللعالم ولله من قبل ومن بعد إن ضرورة الفن والجمال هى ضرورة الوجود وملاذ الحلم الإنسانى وصياغة الواقع المرير على قدر سعادة وبهجة الإنسان

المريد الآمل فى حياة أفضل وفى الفصل الخامس عشر والأخير من الكتاب عرضاً فلسفياً لضرورة الفن والجمال فى حياتنا وقد زودت الكتاب ببعض النماذج الفنية المصورة. لوضع الدراسة فى إطارها الفنى كما يجب أن يكون.

ولا يفوتنى قبل أن انتهى من هذا التوطئة أن أمهد إلى الجانب العملى الكامن قيد البحث والدراسة منذ سنوات والذى سوف يطرح مستقبلاً فى جزء لاحق- إن شاء الله- وسيخصص لدراسة "اتجاهات التربية الجمالية وأثرها على نقد الفن والذوق العام" حيث ستتعرض الدراسة لقضايا أكثر مساساً بواقع الحياة الاجتماعية والفكرية من خلال مشكلات الفن والجمال. وأزمة الفن فى مجتمعنا والتذوق الفنى الغائب، وموقف الدين من الفن والفنون الجميلة وقضية الذوق العام وأسباب هبوطه ودوافع رقيه مع عرض لأبرز الآثار المدمرة لعصر المادة والآلة والإيقاع السريع على فنون المسرح والأغنية والموسيقى ومن ثم على مواجد الأفراد والجماعات.

وأخيراً فإنه يطيب لى وأنا أتامل عالم الفن وأستغرق فى الجمال أن أكتب فى الإنسان وأقدم إلى المكتبة العربية.

"الإنسان الفن والجمال فى ثلاثية الحياة الخلاقة"

آملة أن يلقى قبول واستحسان المهتمين بالفنون والجماليات.

والله الموفق إلى سواء السبيل

الفصل الأول
تاريخ الفن والحضارة

1- الفن فى حياة البدائى.

2- الفن فى عصر الحضارات الشرقية القديمة.

- مقدمة

أ- الفن فى حضارة مصر الفرعونية.

ب- الفن فى حضارة سوريا القديمة.

ج- الفن فى بلاد الرافدين.

د- الفن عند اليونان.

ه- الفن عند الرومان

1- الفن فى حياة البدائى:

لا شك أن عمر الفن قديم قدم الإنسان. فقد بدأ الإنسان فى مواجهة العالم الشاسع يحاول أن يجد ملاذاً وخلاصاً له من تقلبات الطبيعة فاعتقد فى وجود الإله وزاول الطقوس السحرية الطوطمية فى عباداته وكانت هذه بداية الفن عند الإنسان القديم وتبرز قيم الفن عند البدائى القديم فيما كان يستعمله من أدوات يكمل بها بقاءه كالأسلحة والحجارة الصلبة والكهوف والملابس المصنوعة من جلود الحيوان وغيرها من أدوات.

ويبدأ الفن عند البدائى منذ محاولته الأولى فى سكن الكهوف بالجبال وصناعته لسلاحه من الحجارة بهدف الدفاع عن النفس تارة وصيد الحيوانات تارة أخرى وعندما عرف الزراعة وكانت الأخيرة بداية عهد جديد لنزوعه الفنى وتطور إحساسه بالجمال إذ بدأ يصنع فى هذا العهد التماثيل من الطمى والمساكن من الطوب اللبن وأخذ زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتى أنواع الحيوانات والطيور المستوحاة من البيئة التى كان يعيشها وكان للدين أثر كبير على الفن فقد كان الإنسان القديم يقوم برسم الحيوانات والطيور التى يراها أليفة وتجلب له الحظ والسعادة، كما يرسم بعضها لما يعتقده فيها من شر وبطش.

ولقد برز الفن القديم للمجتمعات البدائية من خلال الاعتقاد بالنزعة الحيوية Animism والطوطمية Totemism وكذلك عبادة الأسلاف والطقوس السحرية الغامضة (الأسطورية).

وتتميز مرحلة الفن البدائى بأنها مرحلة طفولية لا يكاد يفرق الفرد فيها بين نفسه وبين العالم الخارجى ولقد كانت الأنماط المتشابهة

من التجميل الزخرفى للشيء وإبرازه فى خطوط رئيسية هى الاتجاه السائد فى الفن فى تلك المرحلة المبكرة وتبدو هذه النزعة البدائية فى الفن الإغريقى، والبوذى وبداية الفن القوطى[1]. ويلاحظ أن هذه المرحلة البدائية تتميز بالزخرفة والابتعاد عن الحقيقة والعالم الواقعى لأن البدائى يحاول الرسم والتعبير من الخيال الممتزج بانفعالاته وتاريخه وظروف بيئته الاقتصادية والدينية.

2- الفن فى عصر الحضارات الشرقية القديمة:

ولا شك أن مرحلة العصور القديمة تعد من المراحل التى تفجرت فيها طاقات الإنسان فبدأ فى تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار خاصة فى الشرق، وسوف نتابع تطور الفنون وبزوغ الوعى الجمالى من خلال عرض تاريخ الحضارات الشرقية ونخص بالذكر الحضارة المصرية القديمة.

- مقدمة:

ظهرت فى الشرق الأوسط حضارات زاهرة منذ فجر التاريخ يشهد بذلك ما خلفته من تراث فكرى وفنى وما برز منه فى الآثار المعمارية لهذه الحضارات فى مصر وسوريا والعراق واليمن وغيرها من بلدان الشرق ولقد تنوعت الفنون وبزغ الوعى الجمالى فى بلاد الرافدين لكن حضارة مصر الفرعونية شهدت بفضل موقعها وأرضها وطميها وواديها وصحرائها وجبالها وهضابها- شهدت وعياً جمالياً متميزاً ونهضة فنية عالية سبقت بها غيرها من بلاد المنطقة. كانت لها فلسفتها الوجودية فى عقيدة البعث والخلود، كما كانت لها نظرتها الكلية

---

(1) Bazine. G: Histoire de la peinture Moderne. E. Hyperion, paris 1950, P 439.

للوجود وللانسان فنمت القيم الدينية متوجة بالجماليات والفنون بما يشهد عليه ما خلقه أجدادنا الفراعنة من آثار متنوعة تشير إلى الحضارة والأصالة والخلود لفلسفة الجمال والفن المصرية.

أ- الفن فى حضارة مصر الفرعونية:

ساعد جمال وروعة البيئة بما تتميز به من سماء صافية وشمس ساطعة ووادى أخضر منبسط فضلاً عن الجبال والصحراء والهضاب- ساعد ذلك- على معرفة حساب السنين من دورة الشمس وتتابع الليل والنهار والفصول كما تمكن المصريون من التوصل إلى لا نهائية الحياة ولا شك أن الطبيعة المصرية كانت هى الدافع الحقيقى وراء ما اعتقده المصريون القدماء من معتقدات وما آمنوا به من الخلود والبعث وغير ذلك.

وكان استلهام المصرى القديم للبيئة الطبيعية من حوله، وتأمله فى الحيوان والنبات والطيور سبباً فى نزوعة الفنى، وهذا ما ظهر واضحاً فى صناعته للمقابر التى تطورت من شكل حفرة فى الجبل إلى مصطبة ثم تطورت فى شكلها النهائى إلى الهرم(1).

ولقد ارتبط الفن عن كثب بالعقيدة الدينية عند المصرى القديم ليس أدل على ذلك من الاهتمام بصناعة الأوانى الفخارية المزينة، وكذلك صناعة الفؤوس والأدوات والحلى(2). ووضعها بداخل المقابر مع الموتى انتظاراً للحياة الأخرى فى العالم الآخر وكان فن العمارة شاهداً على مبلغ ما وصل إليه المصريون من الصلة بين الفن والدين قد تطورت العقيدة عندهم من الدفن فى الحفرة فالمصطبة فالهرم المدرج ثم الهرم،

---

(1) Heinrich Shhafer: Principles of Egyptian Art, Clarendon press. Qxfort. 1980.

(2) Ibid P 29.

وقـد شـهد عصـر الدولـة الوسـطى والدولـة الحديثـة أقصـى درجـات الاكتمال فى الفن والعمارة[1].

ولا شـك فقـد اتصـل الفـن عـن كثـب بالحيـاة العسـكرية للمصريين القدماء خاصة وأن النقوش والزخارف التى وجدت على جدران المعابد كانت تحكى قصص الانتصارات العسكرية والمعارك الحربية، وكـان لاقـتراب الفـن مـن الـدين والمعبـد تـأثيراً فـى اصطباغه بالرهبـة والعظمـة. وفـى فـن التصـوير فقـد بـرع الفنـان المصـرى فـى الرسـم علـى الصخور وعلى الأوانى واللوحات التذكارية. كما كان لفن النحت صلة بالمعابـد فاتسـمت بطـابع الخلـود كـذلك[2]. وتجـدر الإشـارة إلى الربـاط الوثيـق الـذى كـان يـربط بـين فنـى النحـت والعمـارة فقـد كـان النحـت متصلاً ومكملاً للعمارة والدليل على ذلك وجود التماثيل داخل المعابد[3]. وقد تميـزت الشخصيات بـالخلود والتسـامى وتأكيـد القيـم الكليـة ولم تتحو إلى الفردية على نحو ما كان يبدو فى الفن الإغريقى.

وهـكـذا يشـهد التـاريخ المصـرى علـى الفطـرة الفنيـة للمصـرى القديم فـى كـل ألـوان الفنـون كالعمـارة والزخرفـة والنحـت والصـناعات المختلفة كالأثاث والنسيج والحلى والتطعيم والأسلحة والسفن فضلاً عن التحف الرقيقة مـن الكراسـى المذهبـة والأوانـى المرمريـة، ولقـد اسـتطاع المصرى أن يستغل البيئة الطبيعية بكل ما تنطوى عليه مـن حيـوان ونبـات وألـوان فـبرع فـى تصـوير الحيوانـات وزخرفتهـا وتلوينهـا، كمـا إسـتخدم الألـوان الطبيعيـة المسـتوحاة مـن طبيعـة مصـر الخلابـة كـاللون الأحمـر

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid pp 41. 43.

والأصفر والأخضر والأزرق مما يعطى انطباعاً بتفوق المصرى القديم فى فن الزخرفة وفى الفنون التطبيقية بصفة عامة.

يقول هنرى شافز: "...... أن مصر باعتبارها هبةالنيل، وبواديها وزروعها وهضابها وطبيعتها ساعدت على نمو أكبر نهضة فنية فى هذا الوقت"[1].

وعلى هذا النحو تصبح مصر منارة العلم والفن قرابة أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ومما ساعدها على إنتاج هذا الفن الصادق التعبيرى المتميز هو عقيدتها الدينية وطبيعتها الهادئة وبيئتها المستقرة ومناخها المعتدل خلال فترة طويلة قبل الميلاد كانت الفوضى والهمجية تغشى العالم وقتها[2].

أثر العقيدة الدينية على الفن المصرى القديم:

تأثر الفن المصرى القديم بنظام الحكم الملكى المطلق وبما لزم عنه قداسه فالفرعون الذى كان يمثل الإله على الأرض كان يعود للموتى كإله لعالمهم وقد دفع هذا الاعتقاد المصريون القدماء إلى الاهتمام ببناء المقابر وكذلك المعابد كما قوى إيمانهم بالعالم الغيبى إذ اعتقدوا فى البعث والخلود وقد أثرت هذه الاعتقادات الدينية على فنونهم فبرعوا فى الرسم الواقعى للجسم الإنسانى على جدران المعابد والقبور وكان شغلهم الشاغل هو رسم الجسد بكل تفصيلاته ولم يهتموا بالأضواء والظلال لأنها متغيرة[3].

---

(1) Ibid.

(2) James Henry Breasted: Ancient History of Egypt P 35.

(3) Tanine., H: Philosophie de l' Art, Paris.

واهتم المصريون برسم الجسم الإنسانى كما هو اعتقاداً منهم بعودة الروح إليه من جديد ومن هذا المنطلق كان الفن المصرى القديم منبعثاً من عقائدهم الدينية ومن إيمانهم بالعبث والخلود إلا أن ذلك لم يمنع من القول بطابعه الارستقراطى فقد اهتم به أفراد الطبقة الحاكمة من الملوك والفراعنة والكهنة، فإلى جانب ارتباطه بالقيم الدينية فى المجتمع وهى ما ألزمتهم ببناء الأهرامات والمعابد بمختلف أشكالها، فقد كان له اتجاهاً نفعياً مرتبطاً برغبات السلطة فى المجتمع وموجهاً بالسياسة من جهة وبالدين من جهة أخرى[1]. كما ارتبط من ناحية ثالثة بالجوانب العسكرية الوثيقة الصلة بالحكم الملكى فكان يصور المعارك الحربية والانتصارات العسكرية كما هو مشاهد على جدران المعابد المصرية.

ب- **الفن فى حضارة سوريا القديمة:**

ظهر الوعى الجمالى عند السوريين القدماء منذ أقدم عصورهم يشهد بذلك ما وجد من آثار فنية عظيمة فى أنقاض مدينة "مارى" عاصمة العموريين، فقد برع السورى القديم فى النقش على سطوح الأوانى وزحررفتها كما تمكن من اكتشاف المعادن واستعملها فى صناعة الحلى والأقراط وغيرها. وكانت الرسوم الجدارية وزخرفتها وتلوينها سمة مميزة لعصرة الآراميين حيث رسم الآراميين أمجادهم العسكرية ومعاركهم الحربية[2].

وقد تأثر السورى بالفن فى العراق لما تتميز به طبيعة البلدين من وحدة جغرافية فى الأرض والظروف جعلتها تنتج فناً تلقائياً من وحى

(1) Ibid.

(2) Ibid.

البيئة الزراعية الخصبة يعبر بصورة رمزية تجريدية عن الأساطير والأرباب المعارك وغيرها من الموضوعات التى كانت تمثل الحياة الاجتماعية والعقائدية عندهم[1].

وكان نجاح الفن التدمرى فى التعبير الأصل عن مكونات الوجدان الشرقى البرئ من تقاليد الطبيعة وأسرها والذى تجلى فى فن الفسيفساء، كان هذا النجاح سبباً فى شهرة تدمر فى الفن واعتبار مدرستها أساساً لقيام الفن البيزنطى فيما بعد.

جـ- الفن فى بلاد الرافدين:

كان العراق القديم هو مهبط التجمعات البشرية التى نزحت إليه من المرتفعات الشرقية وإيران خلال عصور ما قبل التاريخ فاستوطنت هذه الجماعات الرحالة بلاد الرافدين واستقرت على ضفاف نهرى دجله والفرات لتصنع حضارة عريقة يبرز فيها الفن ويبزغ بين سكانها وعياً جمالياً يتشكل فناً وزخرفة وعمارة من طميها وأحجارها فاستخدموا الطين من طمى النهرين فى صناعة الأوانى والأدوات بدلاً من الحجارة التى لم تكن تتوفر لديهم فاستخدموا الطمى المجفف فى الشمس (اللبن) أو الفخار (الطمى المحروق) فى بناء العقود المستديرة والقباب والسقوف المنحنية وكان لهذه الهيئة أثر فى توجيه الفن وجهة جديدة [2].

ولقد لعبت العقيدة دوراً كبيراً فى تشكيل الفن لدى العراقيين القدماء خاصة عند السومريين فقد شكلوا معبودات وصنعوا آلهة حتى

---

(1) Ibid.

(2) أندرى بارو: سومر فنونها وحضارتها ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتى بغداد 1979 ص 43.

لقد أصبحت هذه المصنوعات الفنية وظيفة للروح وعملية فى كل الأشكال وقد أمكن للانسان وقتها أن يتبادل الأفكار مع هذا العالم الفنى المقدس لكنه لم يستطع أن يعرفه لأنه العالم المقدس للآلهة والموتى[1].

وكان البابليون والآشوريون من الشعوب التى برعت فى الفن فقد اهتموا ببناء القصور والمعابد كما زرعوا الحدائق التى عدت إحداها إحدى عجائب الدنيا السبع.

ومن الجدير بالذكر أنهم كانوا أول من استعمل الصور فى كتابتهم- وهذا أثر من آثار اتصالهم بالحضارة المصرية القديمة- كما كانوا أول من استعمل الكتابة وهى أقدم ما عرف من أنواع الكتابات ويرجع عهدها إلى أربعة آلاف سنة أو أكثر قبل الميلاد[2].

تعليق وتقييم :

بعد أن عرضنا لتطور الوعى الفنى والجمالى عند حضارات الشرق العربى القديم يتبين لنا مدى التقدم الفنى والوعى بالجماليات فى هذه الحضارات منذ فجر التاريخ ولكن يلاحظ على فنون الحضارات أنها خضعت لطابع أرستقراطى، واتجهت اتجاهاً دينياً عقائدياً كما اضطبغت بالطابع الروحى لكنها على أية حال كانت تعبر عن حالة المجتمع السياسية والاقتصادية بوجه عام كما كانت تعبر عن الحياة اليومية ، والنشاط الإنسانى فالصور والآثار التى وجدت لهذه الحضارات

---

(1) محمد صدقى الجباخنجى: الموجز فى تاريخ الفن- القاهرة – دار المعارف 1980 ص66.

(2) المرجع السابق.

تثبت الاتجاهات السائدة ومدى تقيدها بالسلطتين الدينية والسياسية وكان على رأسها الملك أو الفرعون(1).

د- الفن عند اليونان:

تعد بلاد اليونان بطبيعتها الجبلية والساحلية. وما نشأ عن ذلك من حدوث اختلافات ومعارك بين سكانها الذين كانوا ينفصلون عن بعضهم البعض بحواجز طبيعية، وكذلك حب اليوناني القديم للبطولة وتقديسه للبطل وما استتبع ذلك من حب للحياة والحرية، والدعوة إلى القوة وتشجيع الألعاب الأولمبية وولعهم بالأجسام المملوءة بالصحة والجمال والحيوية تعد مهداً للفن والجمال.

وعلى هذا النحو الذى تتجلى فيه طبيعة بلاد الإغريق الجبلية البحرية وحبهم للحياة والبطولة انبثق الفن الأثينى والإسبرطى معبراً عن التيارات والاتجاهات الفكرية التى كانت تموج بهذا المجتمع العجيب من حب للحياة والبطولة والحرية وعشق الجمال والحب والكمال(2).

وعلى الرغم من تأثر الفن الإغريقى بالفنون الشرقية القديمة وخاصة الفن المصرى القديم إلا أن الفن عندهم عندما توجته الحرية والبطولة واحترام الحياة الفردية كان إبداعاً وتقدماً فنياً تبهر له العين وكان للعقيدة الدينية عند الإغريق ما كان لشعوب الحضارات الشرقية من أهمية بالغة وكان للتأثير المتبادل بين الحضارتين أن انتقلت أفكار العقيدة والآلهة من الشرق إلى اليونان(3). وخاصة ما كان يتعلق منها

---

(1) Bertaux, E: Eindes pllisore et Art Hachette. Por. S 1911 P.49.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

بمظاهر الطبيعة فكان لكل مظهر من مظاهر الطبيعة إلهاً يسيطر عليها ، فللشمس إله، والقمر والسماء والبرق وغيرها من سائر المظاهر الكونية. وكانت القوة السحرية والعقائدية التى تمثل كل واحد من هذه المظاهر تقوم على شكل إله فتعددت الآلهة تبعاً لتعدد مظاهر الطبيعة إلا أن ما يزيد على آلهة اليونان من تصور هو وصفهم بما تتصف به النفس الإنسانية من مشاعر وعواطف فضلاً عن الرضا والغضب بل من الطريف أن نذكر أن اليونانى كان يصفهم بنفس صفات الإنسان من القوة والشر والطمع والشره وكانت هذه الصفات من بين أسباب النزاع والخلافات التى كانت تقوم بين آلهة الأولمب الخالدة.

وكان لتأثير الحضارة القائمة على العقل واحترامه سبباً فى اكتساب الفن الإغريقى لصفات وخصائص ميزته عن غيره من الفنون الشرقية[1].

فقد إهتم الفنان الإغريقى بتحقيق التكامل والانسجام وكذلك الجمال والكمال والحركات وغيرها من المميزات التى تشير إلى حب الحياة واحترام الفرد ، والإقبال على المغامرة وتجسيد روح البطولة[2]. كذلك اهتم الإغريق بملاحظة النسب الهندسية فى الأجسام، وتحقيق تناسب الأجزاء وكان اهتمامه بالبطولة سبباً فى تزيين جدران المعابد بصور الأبطال. وفضلاً عن ذلك فقد كان الفنان الإغريقى يتميز بالاهتمام بالظلال وتنويع الحركات، وإبراز جسم الإنسان وأولى الفنان اليونانى لفن العمارة إهتماماً كبيراً ، وكان معبد البارثون مثالاً رائعاً لفن العمارة اليونانى اقامه اليونانيون لآلهتهم فى القرن الخامس قبل

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

الميلاد ، وهو مشيد من المرمر الخالص أبيض اللون، ومن الطراز الدورى وابتدع الإغريق أشكال ثلاث طرق معمارية هى الطراز الدورى الذى يتميز بالبساطة وهو من أقدم أشكال المعمار الإغريقى وهو يرجع إلى الأمم الدورية التى أغارت على اليونان من الشمال[1].

أما الطرز الأيونى فانه يتميز بالارتفاع وكثرة الزخرفة، وكان الطراز الكورنثى وهو يشبه الطراز الأيونى لكنه كثير الزخرفة خاصة بورقة الاكانش وهى من الأعشاب التى تنبت فى اليونان.

هـ- الفن عند الرومان:

كان للرومان حضارة عريقة أساسها السياسة الحكيمة أو الدهاء فى السياسة والحكم كما اشتهر القانون الرومانى وكان يمثل أساس حكم الدول الديمقراطية ولقد برع الرومان فى الفنون وكان لهم حس جمالى ظاهر وقد تأثروا بغيرهم من الحضارات المحيطة والسابقة فيكفى أن نعرف أن أقواس النصر التى اشتهر بها الرومان قد أخذت من البابليين والآشوريين وهذه دلالة على أن الاثروريين قد جاءوا من أصل آسيوى (بابلى أو آشورى) وأن هجرتهم من أرضهم قد حدثت فى موجتين إحداهما من آسيا الصغرى فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد والثانية خرجت من اليونان حوالى القرن الحادى عشر ق. م[2].

وقد استقروا فى شبه جزيرة إيطاليا شمالى نهر التيبر ولقد استقى الرومان من الفن الأثرورى، كما استقوا من الفن الإغريقى والدليل على ذلك ذئبة روما التى أرضعت رومولوس أبا الرومان كانت

---

(1) Gaultier P: le sens De L'Art, Paris , Alcan 1908. P25.

(2) Ibid.

مـن صـنـع الأثـروريـون لقـد كـانـت أثـروريـا هــى المعـين الـذى اسـتقى منـه الرومان كما استقوا من اليونان أصول فنهم[1].

ويكفى أن نعرف أن أثروريا كانت مهد الفنون ومجمعها من فينيقية وإغريقية وشرقية وغيرها. ومع كل هذه الفنون المتنوعة التى وجدت لدى الرومان فقد كانت لهم بصمتهم الخاصة فى مجال الفن والتى أبرزتها زينتهم لمنازلهم وحدائقهم وصناعة تماثيلهم واستخدامهم للألوان وصناعتهم للقبور والمعابد وما وجد من رسوم على جدران المقابر والمعابد عن تفكيرهم فى حياة أبدية بعد الموت[2].

وكان اهتمام الرومان الشديد برسم صور الموتى راكعة، ورسم أدواتهم، أو تصوير حياتهم الدنيوية على جدران المقابر مؤشراً إلى اعتقادهم فى وجود حياة أخرى بعد الموت الدنيوى- على نحو ما كان يعتقد القدماء المصريين- وكان اعتقادهم فى البعث والخلود سبباً فى اهتمامهم بالفنون التى تقرب للحياة الذى كان الموت استمراراً لها فكان ذلك يقتضى من الرومانى أن ينقل عن طريق الرسم والنحت البارز صور من حياته مثل الطعام وأدوات المعيشة والأثاث المنزلى والأسلحة وغيرها من أشياء[3].

واهتم الرومان بفنون العمارة فكانوا يشيدون مبانيهم من جبال شاهقة، وشهد العهد الإمبراطورى نمواً فى فن العمارة وازدهاراً فى بناء القصور الضخمة والمسارح والملاعب البازيليكيا والمسلات التى كانت تحكى قصص أباطرتهم وهى تشبه المسلات عند القدماء المصريين.

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

وعلـى الـرغم مـن تـأثر الفنـون الرومانيـة بـالفنون الإغريقيـة والشرقية بيد أن هناك فارق كبير بين كل نوع من هذه الفنون فبينما عبر الفن المصرى القديم عن البساطة والرمزية. كانت الفنون الإغريقية تسبح فى عالم التصوف والبحث عن الكمال والجمال والرقة فى حين كانت الفنون الرومانية محاولة لتقليد فنى مصر واليونان مع صبغها بالطابع الرومانى الواقعى الصارم، الجاف فقد حاول الفنان الرومانى أن يحاكى الحقيقة الواقعية برمتها واعتبر أن التصوير الذى لا يعبر عن الحقيقة هو تصوير زائف لا يستحق التقدير[1].

وهكـذا انفـرد الفـن الرومـانى بخصـائص الصـرامة والواقعيـة والجفاف ولم يحاول الرمز أو التحليق فى عالم مثالى أو صوفى أو دينى كما يحدث فى غيره من الفنون، فكان مدار اهتمامه بالفن ينحصر فى ناحيتين الأولى هى: الترويح عن النفس، ومحاولة التسلية، والثانية خدمة القوة الحربية والاتجاه العسكرى للامبراطورية وتصوير البطولة أو التشجيع عليها من جانب الفن .

---

(1) Ibid.

الفصل الثانى

الفن والقيم عند اليونان

أولاً: أفلاطون ومثالية الفن:

1- فلسفة جمال أخلاقية.
2- الجمال والمثال.
3- الفن والجمال المثالى.
4- الفن والأخلاق.
5- الفن والعقل.
6- مبررات نقد الفن.
7- الفن الموجه.
8- الفنون عند أفلاطون.
9- المحاكاة.
10- الفن الأفلاطونى والفن الحديث.

- تعليق وتقييم.

ثانياً:- أرسطو وواقعية الفن

1- أرسطو وفلسفة جمال واقعية
2- الشعر: أنواعه وأهميته.
3- المأساة والتطهير
4- أرسطو بين الشعر والتاريخ
5- الطبيعة والمحاكاة
6- المحاكاة من وجهة النظر الحديثة
7- أثر موقف أرسطو الجمالى على الفن الحديث

- تعليق وتقييم

ثالثاً: أفلوطين والصوفية الجمالية.

أولاً: أفلاطون ومثالية الفن:

لا يفوتنا ونحن نعرض لفلسفة الجمال عند أفلاطون أن نذكر بالتقدير فلسفة الحكمة عند سقراط تلك الفلسفة التى تعلم منها أفلاطون وتتلمذ على علمها وحكمتها وأخلاقها. لقد كان رائد لفلسفة الأخلاق والماهيات التى علّمت الإنسان كيف يثبت على المبدأ ، ويدافع عن الفضيلة ولو كان الثمن هو حياته نفسها كما فعل هو ذاته تماماً حينما تجرع السم وهكذا صارت التضحية من أجل الدفاع عن الحقيقة والسعى فى سبيل بلوغها والكشف عن الجانب الأخلاقى فى النفس والإذعان للضمير صورة مشرفة ومشرقة لفلسفة سقراط الأب لفلاسفة اليونان فهل يا ترى يمكن أن تخلو مثل هذه الفلسفة الإنسانية الأخلاقية من لمسة جمال تشع من بين ثناياها الميتافيزيقية؟ أعتقد أن حب الروح والتسامى بها كانت تمثل الجمال عند سقراط كما ورد بالمحاورات الأفلاطونية ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا أن مذهب أفلاطون المثالى لهو مدين بكل عزمته وشهرته لآراء وأفكار سقراط الأب والمعلم الأول له وصاحب مدرسة الفضيلة التى انتهت فى أبسط صورها وأرفعها شأناً إلى المثالية التى اشتهر بها أفلاطون عبر الزمان.

وسوف نتناول فيما سيأتى أبعاد فلسفة الجمال عند أفلاطون.

1- فلسفة جمال أخلاقية:

لقد استمد أفلاطون مبحثه فى الجماليات من نظرته الميتافيزيقية إلى العالم ، ومن ثم تعد فلسفته الجمالية جزء لا يتجزأ من فلسفته بصفة عامة فقد تميزت نظريته فى الجمال بالهجوم على الجانب العاطفى والحسى والنزوع نحو الجانب الأخلاقى والمثالى واحترام المنطق والعقل والاهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة ، وتشجيع ما يدفع

إلى إثارة هذا الجانب فى الإنسان ودحض ما يضعف من هذا الإتجاه وكان اكتشاف أفلاطون للجمال الكلى أو مثال الجمال بالذات إضافة جديدة فى "نظريته فى الجمال" فقد قام بتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسية وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئى المحدود المحسوس حتى بلغ العلة الأولى أو الأصل المتسامى له فى "مثال الجمال بالذات" الذى يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير.

هذه الأمور المجتمعة فى الاتجاه الأفلاطونى قد دفعت بأفلاطون إلى تأسيس نظرية فى الجماليات قائمة على اتجاه مثالى أخلاقى يهتم بخدمة المجتمع وينمى اتجاهات الشباب الأخلاقية ، والتربوية.

ومما يؤكد قيام الجماليات فى ضوء فلسفته عامة هى فكرته فى "المحاكاة" وهى تلك الفكرة التى أتت من اعتقاده بوجود عالم المثل الذى دفعه إلى تأكيد قيام الفنون جميعا بصفة عامة على فكرة المحاكاة.

ومما لا شك فيه أن إيمان أفلاطون بالعقل وبأنه المدخل إلى عالم المثل قد دفعه إلى الشك فى عالم الحس وما يستتبعه من عواطف وأحاسيس يمكن أن تنال من قوة العقل وتحد من منطقه على الإنسان فضلاً عن ذلك فإن أيديولوجيا العصر وقتها التى اتجهت إلى كبح جماح النفس والإعلاء من شأن العقل والمنطق وتشجيع الأخلاق بقتل شهوات الجسد ونزعاته كل ذلك قد جعل من فلسفة الجمال جزء لا يتجزأ من فلسفة أفلاطون المثالية الأخلاقية.

وهكذا تمثل فلسفة الجمال عند أفلاطون جزءاً هاماً من ميتافيزيقاه، ومن أيديولوجيا العصر اليونانى بما يتسم به من عودة إلى العقل والكمال والجمال الجسمى والأخلاقى.

2- الجمال والمثال:

ارتبط البحث فى الجمال عند أفلاطن بنظريته فى المثل والمحاكاة وبسائر أجزاء فلسفته بصفة عامة حتى أن فكرة الجمال بالذات لم تعرف إلا بعد أن عرفها أفلاطون فهو أول من تكلم عنها، كما أنه أول من وضع نظرية فى علم الجمال عند اليونان كان الجمال بالذات هو مثال الجمال الذى تصوره أفلاطون وهو ذلك الجمال الذى يقلده الصانع حين يخلق موجوداته فى العالم الأرضى المحسوس.

وكان البحث فى الجمال هو موضوع محاورات أفلاطون فقد عنى بإبرازه فى محاورتيه "أيون" و "هيبياس الأكبر" وكذلك فى "المأدبة" مقروناً بالحب حيث يفيض أفلاطون فى هذه المحاورة فى شرح طريقة الصعود الجدلى إلى مثال الجمال الذى يجعلنا نتجه نحو الحب الأفلاطونى الذى ينطوى على الجمال المثالى بل يكون هو مصدره الوحيد ثم تأتى محاورتا "فيدون" و "فيدروس" وتدعم من تجربة "المأدبة" فى شرح كيفية الوصول إلى المعرفة الحقيقية التى تنطوى على معرفة الجميل.

ويسهب أفلاطون فى محاوراته فى شرح بلوغ الجمال المطلق الذى يتطلب عدداً من المراحل يتم خلالها إعداد وتجهيز النفس وتهيئتها حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالى، وللحب دور كبير فى الوصول إلى فكرة الجمال، وهو مبدأ التسامى المتطور أو بالأحرى هو عودة الروح إلى الحقائق المثالية التى عرفتها قبل أن تحل فى جسد

ما[1]. وعندما يبلغ الإنسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون يكون بذلك قد بلغ موضوع الحب الذى يتجه إلى الجمال (بالذات) [2]. وهو ما ينطبق على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب أفلاطون إلى ذلك فى الجمهورية[3].

وتبرز لنا فكرة الجمال بالذات من خلال تصورات أفلاطون فى محاوراته ففى فايدروس يقول أفلاطون على لسان سقراط "الجميل يصير جميلاً بالجمال" فماذا كان يقصد أفلاطون بهذا التعبير؟

هل ما كان يقصده هنا هو المثال المطلق الذى لا يمكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتى بعده أو ما قصده هو أنه لا توجد فكرة سابقة عليه فى الوجود تكون أساساً له.

الواقع أن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق، ونحن لا نحس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا من الخير الكثير وقد أشار أفلاطون إلى ما يفيد معنى الجمال المطلق فى محاورته "فيدون" يقول فى ذلك: "... أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل فى ذاته فإنه لن يتصف بالجمال إلا بمشاركته فى هذا الجمال، أما أنا فلست أدرك هذه الأسباب العملية ولا أستطيع معرفتها فإذا فسر لى شخص سر الجمال الرائع فى شيء ما بإرجاعه إلى لونه الزاهى أو لأى شيء آخر من هذا القبيل فلن أستجيب لمناقشته لأنها تربكنى، وأنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب فى

---

(1) Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique Eseghers, Paris 1970, P10.

(2) Ibid.

(3) أفلاطون: الجمهورية- ت فؤاد زكريا المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1968، ص 119.

جمال شيء ما هو وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال..." ثم يضيف سقراط قائلاً: "أن الجمال يصير جميلاً بالجمال"[1]. ويذهب أفلاطون في الجمهورية إلى أن الإنسان يعيش حياته في سعي دائب من أجل الاتحاد بهذا النوع من الجمال غير المتجسد أي غير المادي الذي يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادة وبأنه يتسامى إلى عالم الخلود ويتطهر من أدران جسده التي هي المصدر الأزلي للشر والرزيلة[2].

وهكذا يعرض أفلاطون في مذهبه في الجمال لثلاثة دعائم لمذهبه هي المثل والحب والمحاكاة والجمال في الأصل مثال أي ما ليس له صلة بالعالم الدنيوي المحسوس ونحن لن نجد الجمال أبداً في الأشياء المحسوسة المشاهدة في الوجود فهي أمر مطلق ينبغي على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العالم لأنه جمال كلي معقول لا يشوبه قبح إنه "الجمال بالذات" أو "مثال الجمال" ويقال أحياناً أن أفلاطون مزج بين الجمال والخير إلا أن الكشف عن المذهب يطلعنا على ثلاثية الجمال والحق والخير وهي ثلاثية منظمة بمعنى أن الجمال هو الطريق الذي يؤدي إلى الخير ذلك المبدأ السامي الإلهي الذي نصل إليه عن طريق التأمل الجمالي[3]. ومع أن البعض ينسب إلى أفلاطون الجملة التي تقول "الجمال هو روعة الحقيقة، ورغم أن هذه العبارة غير مدونة في أعماله إلا أنها موجودة في ثنايا الفكر الأفلاطوني[4].

---

(1) أفلاطون: فيدون، عباس الشربيني، مراجعة الدكتور علي سامي النشار (الأصول الأفلاطونية) الجزء (1) ص 178.

(2) أفلاطون: الجمهورية، ص604.

(3) Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P13.

(4) Ibid.

والجمال المثالى هو غاية يسعى لها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة، ويرى "أفلاطون أننا يمكن أن نصادفه فى الواقع الحقيقى فنعجب به، ونحبه، لكن خبراتنا الحسية به ما هى إلا أمور تقريبية لا صلة لها بجوهر الحقيقة وهنا يجب على الفيلسوف أن يتدرج فى سلم المعرفة حتى يبلغ مرحلة المعرفة المثالية أى يصعد حتى يبلغ المثال[1]. وتشير محاورات أفلاطون إلى هذا الحب المثالى، والجمال المتسامى بشكل كبير، وقد صور سقراط أفلاطون أستاذه فى صورة المحب المثالى المتسامى بحبه، العاشق للروح والداعى للفضيلة.

3- الفن والجمال المثالى:

كانت طبيعة بلاد اليونان الساحرة من بين الأسباب التى دفعت اليونانيين إلى تذوق الجمال والولع به والكتابه عنه كما نمت فيهم موهبة الشعر وكتابه الأساطير والدراما وكان أفلاطون هو أول من التفت إلى مصدر الجمال فى هذه الطبيعة.

وعلى الرغم من اهتمام أفلاطون بظاهرة الجمال والفن بيد أننا لانجد فى فلسفته مذهباً كاملاً فى عالم الجمال.

الجمال عند أفلاطون يتجسد فى الفن الذى هو إلهام ينبعث من ربات الفنون التى تمثل إشارات رمزية وأسطورية فى محاوراته فى حين يظل الجمال بالذات مصدر إلهام على المستوى الفلسفى، وكان أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بالذات بربات الفنون فمن هن هؤلاء الربات؟ كانت ربات الفنون هن بنات الإله زيوس، وقد عرفن بربات الميثولوجيا التسع كانت

---

(1) الجمهورية: الكتاب السادس ص 168.

مهمتهن رعاية الفنون وهن على التوالى ربات الكوميديا ، والتاريخ والمأساة والرثاء ، والبيان وربات الموسيقى والرقص ، والشعر والغناء والفلك.

وهكذا يشير أفلاطون إلى فكرته عن الجمال بالذات إلى ربات الفنون فيصبح مصدر الفن فى النهاية هو المثال المعقول للجمال وكأن الأثر النفسى إنما يستمد إبداعه وجماله من المشاركة فى مثال الجمال بالذات وكأنما تتحدد قيمة الجمال بمقدار تحقيق شمول وعمق هذه المشاركة وهنا نجد نظرية الجمال عند أفلاطون تنبثق من داخل فلسفته المثالية ، ومن تصوره لعالم المثل ، والمشاركة فى العالم المعقول بحيث تصبح جزءاً لا يتجزأ من فلسفته برمتها.

وكان انغماس أفلاطون فى فلسفته المثالية واهتمامه بالجمال سبباً فى تصوره للجانب الموضوعى المثالى للجمال فقد تصور أن مقدار عمق الجمال وصدقه إنما يتأتى من مقدار مشاركة الفنان فى مثال الجمال بالذات ، وهذا يعنى أن الفنان إنما يصدر فى فنه عن مصدر موضوعى عقلى[1]. وليس عن ذاته الفردية الشحصية لذلك يعد أفلاطون من أتباع مذهب الموضوعية المثالية فى الجمال فهو يرى أن الفن إنتاج يتسم بالموضوعية فى المحل الأول ، ثم يأتى بعد ذلك أثر الفنان الذاتى ومن ثم يكون الحكم الجمالى فى مذهبه نابعاً من مصدر موضوعى ثابت هو مثال الجمال بيد أنها موضوعية مثالية لأن موضوعها لا يستمد من عالم المحسوسات (المادى) بل من عالم المثل (المعقول).

وسوف يترتب على هذا أن يصبح الفن عند أفلاطون إلهاماً صادراً من ربات الفنون فالفنان أو الشاعر لا يعى ما يقوله ولذا فليس له

(1) Souriou, Etienne: Clefs Pour.

علاقة بذاته أو عقله أو مشاعره وظروفه الخاصة، بل أصبح الفن جمالاً مثالياً[1]. متجسداً فى أعماله وأصبحت فلسفة الجمال عنده ممثلة لفكرة التعالى ومعبراً عنها فى صورة الفن، ومن ثم تصبح فلسفة الفن هى فكرة السمو والارتفاع، لأن حقيقة الإحساس الجمالى لا توضع فى مصاف الحقائق المدركة فى الحياة العادية ولما كانت فكرة الجمال سامية لا وجود لها على الأرض، فهى من ثم فكرة متجاوزة خالدة، تعلو على إدراكنا ولهذا يكون شرط الاحساس بها هو الاقتراب من الماهيات والمثل على قدر المستطاع وكذلك المشاركة فى النماذج الأصلية لها وبدون أن نحس بالنماذج الخالدة ونحاول السعى إليها فلن نستضئ بالجمال الموجود فى الأشياء وعلى الرغم من أن الجمال فى ذاته غير محسوس بالنسبة لنا إلا أنه يجب البحث عنه والترقى إليه.

وعلى الرغم من رؤية الإنسان للجمال على الأرض والإعجاب به، بل وعشقه غير أن هذه الخبرة لا تمثل معرفة تقريبية لأنها تقربنا من الحقيقة ولكنها لا تعرفنا بها ومن ثم يجب على الفيلسوف أن يحاول الصعود عن طريق الحب إلى عالم المثل.

4- الفن والأخلاق:

يرى أفلاطون أن الفن الذى يرمى إلى خدمة الشباب وتربية الأخلاق هو الفن الهادف إلى خدمة المجتمع والفرد وهو الفن الأبقى والأصلح الذى يقوم عقول الشباب وينمى مواهبهم وسماتهم الخلقية ويجنبهم الانفعال والشهوة ويقتل ميول الشر الهاجعة فى قلوبهم ويسكن نزوات نفوسهم.

---

(1) Souriou, Etienne: Clefs Pour.

ويرى أفلاطون أن الفن وهو واجهة الأخلاق إنما يثير فى نفوس الشباب القيم والأخلاق والفضيلة وقد تأدى هذا الموقف من جانب أفلاطون إلى دعوته لمراقبة الشعراء والفنانين وتحذيرهم من صناعة الفنون المتسمة بالفساد والضعف والانحلال وقد عبر عن ذلك فى الجمهورية بقوله: "يجب علينا أن نراقب كبار كل فن فنحذرهم من الإيتان بالفن الهابط أو الضعيف سواء فى الرسم أو فى البناء أو فى أى نوع آخر من المصنوعات"[1]. وهكذا أصبح الفن عند أفلاطون أداة إصلاح وتهذيب.

5- الفن والعقل:

كان الواقع بقيمه الأخلاقية هو معيار الإجادة الفنية عند أفلاطون، كما أن دور الفن يتحدد بمقدار إبرازه لدور الفضيلة وللجانب الخلقى فى الحياة.

وهكذا تصبح قيمة الفن رهناً بمسايرة الفن لصوت العقل السليم، والنازع الأخلاقى فى حياة اليونانى، يقول أفلاطون فى الجمهورية: "إن البيان البديع والوزن الصحيح والإيقاع يتوقف تماماً على الطبيعة الصالحة ويقصد بها العقل السليم، ذلك لأن البساطة والجمال واللحن والإيقاع هى من عمل العقل السليم، وهى ما تتجلى فى السجية الأدبية، أما فقدان هذه الأشياء فتشير إلى الأسلوب الفاسد والخلق الردئ"[2].

---

(1) Plation: La Republique, Oeuves de planton Librairie, Garnier, Frees, paris Ch 10 P 222.

(2) Ibid.

وقـد أشـار أفلاطـون إلى أهميـة الأثـر الـذى تحدثـه الفنـون والجماليات على نفوس النشئ والشباب حيث يتشربون من خلال الفن قيمهم وأخلاقهم التى تستمر معهم ردحاً طويلاً من الزمن.

ولما كان تأثير الفنون قوياً على نفوس الشباب فقد رأى أفلاطون أن يكون الفن نقياً ، خالصاً مفعماً بالفضيلة والمثل وفى هذا الصدد يحاول أفلاطون طرد الشعراء والفنانين الذى يسيئون إلى عقول الشباب فى حين يبقى على الأخيار منهم ممن يحاولون خدمه المجتمع والفرد بما يبثونه من القيم والخيرية فى أعمالهم يقول أفلاطون فى معرض الإبقاء على دعاة القيم من الفنانين والشعراء: "..... ينبغى علينا أن نبقى على الفنائين الذى يتمكنوا بما لديهم من عبقرية فنية من الكشف عن مواطن القيمة والجمال مما يؤثر على عقول شبابنا الذين يتشربون الأخلاق من كل فن من الفنون لتأثر سمعهم وبصرهم فيشبون على محبة جمال العقل الحقيقى وإطاعة أحكامه وتمثله"[1].

وفى حين يبقى أفلاطون على خيرة أهل الفن والشعر فى الجمهورية فإنه يطيح بمن يعيثون فساداً فى عقول وأخلاق الشباب وقد عبر عن ذلك فى نص له فى الجمهورية بقوله: "... ومن لا يستجيب لتحذيراتنا ويسير حسب رأينا نرفض عمله فى المدينة ويطرد حتى لا ينشأ حكامنا فى وسط صوت الرذيلة مثل الحيوانات الذين يرعون فى مراعى ضارة فتصيب الأضرار نفوسهم وتفسدها وهنا يتسرب الشر إلى نفوسهم وهم لا يشعرون"[2].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

وكان أفلاطون يود من محاولته هذه تهذيب وتنقية الفنون فى عصره فكان يقصر قراءة الشعر- بعد إبعاد هوميروس وهزويود على قرض الأشعار الخاصة بتمجيد الآلهة والإشارة لفضلها، كما كان يرحب بقدوم الشعراء ووضع أكاليل النار على رؤوسهم وإكرامهم على أن تكون هذه المظاهر بعيدة عن حدود الجمهورية التى لا ينبغى لهم أن يدنسوها بقدومهم.

وعلى هذا النحو كان موقف أفلاطون متفقاً مع موقف الزهاد والعباد الذين يرون فى الفنون والآداب انزلاقاً بالأخلاق، وإفساداً للفضيلة، وإثارة لنزوات ونزعات الإنسان[1].

6- مبررات نقد الفن:

على الرغم من اهتمام أفلاطون بالجمال، وشغفة بالشعر الذى يعد من أوائل الفنون التى تحتل مكان الصدارة عنده إلا أنه كان يشترط فيه شرطان هما حسن الصياغة الفنية والإلهام السامى، واعتماده على الفلسفة كمنبع متسامى وغنى، وقد برز هذا الاهتمام بالفن والشعر متمثلاً فى علم الجمال الأفلاطونى الذى يقسمه سوريو Souriou إلى جزئين: الأول ويشتمل على "أفكار أفلاطون عن الفن والجمال والتى سجلها فى محاوراته مثل: أيون Ion والمأدبة Banquet وفيدرا Le Phedre وهيبياس الكبرى Le Grand Hippias والجزئين الثانى والعاشر من الجمهورية وأخيراً القوانين[2].

(1) Ibid.

(2) Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P9.

وسوف نحاول هنا أن نفصل الأسباب التى دفعت أفلاطون إلى اتخاذ موقفه العدائى من الفن فى جمهوريته مع أن فلسفته لا تخلو من اهتمام بشرائط الفن والجمال وصلتهما بالأخلاق وهذه هى الأسباب مجملة على التوالى:

أولاً: الاتجاه العقلى المثالى السائد فى فلسفة أفلاطون وفى بناء مذهبه.

ثانياً: السبب العسكرى والسياسى المتمثل فى هزيمة أثينا أمام إسبرطة.

ثالثاً: دور الأدب الخارج فى إضعاف العقل وتنمية العاطفة.

رابعاً: إحلال الفن والشعر محل التجربه الدينية المفتقدة عند اليونان.

خامساً: اعتبار الفن ممثلاً للإخلاق.

وسوف نلقى الضوء على كل سبب من هذه الأسباب على حدة على النحو التالى:

أولاً: كان الإتجاه العقلى المثالى السائد فى مذهب أفلاطون وفى بناء فلسفته برمتها سبباً كافياً فى تشجيع العقل والوجدان المتسامى والتركيز على عنصر الثبات الممثل لعالم المثل والغض من شأن الحواس، والركون إلى معطياتها باعتبارها ممثلة لعالم التغير الذى رفضه أفلاطون منذ البداية ولما كان الفن والجمال يخاطب الوجدان المتغير والعاطفة المشبوبه، والخيال الجياش كما يقوم على الحواس ويحاكى المحاكاة أى يحاكى الطبيعة المقلدة التى ليست الأصل لجميع هذه الأسباب مجتمعه أعلن أفلاطون رفض الفن باسم الثبات والأخلاق، وتأكيداً للقيم العقلية المتسامية فى جمهوريته مما يدفع إلى القول بتأثير الاتجاه العام للمذهب على موقف أفلاطون من الفنون بما فيها الشعر والملاحم والدراما.

ثانياً: شجعت هزيمة أثينا أمام إسبرطة على شيوع روح الرفض للشعر وكان رد الفعل الذى أحدثته هذه الهزيمة منعكساً على الفنون بكل ألوانها وخاصة فن الشعر فحدثت موجة هجوم على الشعراء للحد من سطوتهم فى أثينا والرجوع إليهم فيما يهم الدولة من أمور مما أشاع جواً من العاطفة والخيال فانهارت عزيمة الشباب اليونانى وضعفت الأخلاق، ولما أعيد بناء المجتمع من جديد كان رفض الفن وطرد الشعراء مطلباً أساسيا عند أفلاطون بغرض الإصلاح السياسى والعسكرى وكانت هزيمة أثينا كذلك سبباً فى تطبيق نظام التربية العسكرية على نحو ما كان يفعل الإسبرطيين وكان يهدف منها وضع نظام هرمى للحكم يحترم فيه المرؤوس رئيسه، ولما كان الفن من دوافع حرية النفس وانطلاقها من قيودها وثورتها على التقاليد، كما يدخل فيها عوامل الإثارة والتصوير المخادع، فقد رأى أفلاطون أن يحده بحدود سياسة الدولة فينظمه بما يتوافق مع روح الحياة العسكرية.

ثالثاً: لعبت العاطفة المتأججة التى نماها الأدب الخارج دوراً فى إضعاف العقل والمنطق عند اليونانى القديم مما أساء إلى الفنون وجعلها فى مستوى "أدنى من تحقيق القيم الخلقية المتوخاة بالنسبة للمجتمع الأثينى يقول أفلاطون على لسان سقراط فى الجمهورية".

"...... إن الجانب العاطفى الميال إلى الشجن والتمادى فى النحيب والذى يميل إلى ذلك بحكم طبيعته هو ذلك الجانب الذى يجد فى الشعر عزاءاً لأن الشعر عندئذ يغذيه ويشبع رغبته"[1].

(1) Oeuvre De Platon Republique P 325.

ولما كان الشعر والدراما ينميين جانب العاطفة والخيال فى الإنسان على حساب الجانب الفكرى العقلى فإن الشخص يشب عاطفياً بحكم ما تلقاه، وما أثر عليه منذ صغره فيصبح أكثر تأثيراً بالشعر وبما يسببه من نحيب وعويل تجاه الآخرين، وبالتالى يصبح تأجج العاطفة وجموحها وجيشانها جزءاً من شخصية الفرد الذى يشاطر بعاطفته مشاعر الآخرين، وهكذا فالشعر لا يخلق شخصية منطقية فكرية بل يخلق بعاطفته مشاعر الآخرين، وهكذا فالشعر لا يخلق شخصية منطقية فكرية بل يخلق شخصاً عاطفياً ضعيفاً ليناً ، وقد ساعد ذلك على رفض أفلاطون للشعر الذى أكد هذا المعنى على لسان سقراط فى الجمهورية بقوله: "قليل من الناس من يدرك أن طبيعة مشاعرنا تتأثر بذات الطريقة التى نشارك فيها الآخرين مشاعرهم ولو أننا نمينا فى أنفسنا جانب العطف على الآخرين فى اطراحهم فهذا يعنى أنه ليس من السهل علينا أن نقتل عواطفنا فى حالة ما إذا ألمت بنا الأحزان[1].

وعلى هذا النحو يرفض أفلاطون ما ينجم عن الأدب الخالى من عاطفة ومشاعر، وبالتالى من سلوك وصور عقلية تبعد عن الواقع، ومن ثم لا تصلح للتعليم والتربية.

رابعاً: لما كان اليونانيون يفتقدون إلى جمال التجربة الدينية والرجوع إلى اللاهوت فقد كان لفن الشعر دوراً فى تعويضهم عن هذه التجربة الهامة التى اسعاضوا عنها بالشعر والملاحم والدراما إذ أخذوا من موضوعاتها القدوة والتآسى حتى أن كتاب هوميروس كان هو

(1) Ibid.

توراة اليونانيين، وكان التغنى بشعرة يسحر ألباب السامعين كأنه نص من الكتب المقدسة فى العالم المسيحى[1].

كل ذلك أدى إلى احترام دور الشعراء وكتاب الدراما وإنزالهم منزلة الدعاة والمصلحين فى عهد أفلاطون ولما كانت فنونهم تنطلق من الموقف الذاتى الخاص ومن العالم المحسوس اللذين رفضهما أفلاطون، فضلاً عما أحدثته رموزهم وقصصهم من إهدار لقيم الأخلاق والفضيلة فى المجتمع لهذه الأسباب مجتمعة فقد أمر أفلاطون بطردهم من المدينة.

خامساً: نظر أفلاطون للفن باعتباره ممثلاً للأخلاق والفضيلة التى انسحبت على مذهبه، وأى فن لا يسعى لتدعيم مبادئ الأخلاق وبث القيم فى نفوس الشباب هو فن هابط ينبغى إبعاده عن المدينة.

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان يعتبر أن النظرة الأدبية هى فى الأصل نظرة واقعية بحتة لا علاقة لها بذات الشاعر أو الأديب أو كاتب الدراما فقد انصبت نظرته على الواقع الأخلاقى ولم يعر اهتماماً بالمسائل الذاتية وآية ذلك أن الفنان (المصدر) الذى يرسم الطبيعة بكل خطوطها وألوانها يعد فى نظر أفلاطون أكثر صدقاً فى التعبير بوسائل الكلمات والرموز ولما انتهى أفلاطون إلى المطابقة بين صدق الحواس وصدق الفكرة، أى بين صدق الفن وصدق المنطق أصبح فنانو عصره وشعرائه يمثلون الكذب والرياء والانحلال ومن ثم أمر بإبعادهم.

وعلى نحو ما سبق يتأكد لنا انبثاق فلسفة الجمال عند أفلاطون من بين ثنايا ميتافيزيقاه فى العالم المعقول والمثل.

---

(1) Souriau, Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P10.

ولقد ربط أفلاطون بين الفن والأخلاق لأنه ربط بين الفن والدولة، والدولة والفرد وقد ظهر ذلك بوضوح فى ربطه بين الشعر والفضيلة والأخلاق وهل هو ضار أو صالح لهما، وقد كان مدار بحث أفلاطون فى الجزء العاشر من (الجمهورية) ينصب على تحديد وجهة نظره تفصيلاً فى هذا الموضوع.

لقد أراد أفلاطون من محاورته (الجمهورية) توضيح المثل الأعلى للقارئ، وكان يهدف من ذلك إلى إخضاع جميع المرافق والمصالح بما فى ذلك الفنون والآداب لخدمة المجتمع والفرد على المستوى الأخلاقى وإزالة العقبات التى تعوق تحقيق فكرة المثل الأعلى الأخلاقى أمام الدولة والفرد، ولكى يضمن أفلاطون أداء الفن لمهمته المثالية الأخلاقية فقد أخضعه لخدمة المجتمع والدولة واعتبر أن أى مساس أو ضرر يسببه الفن للمواطن هو ضرر للدولة، فروعة الفن وإبداعه ليست كافية إذا ما رأى الحاكم منعه لأسباب تتعلق بصالح المجتمع والأخلاق.

ويبين لنا أفلاطون فى جمهوريته كيف أساء هوميروس وغيرهما من شعراء اليونان إلى الدولة، ومن ثم كيف يسمح الحكام للشعراء بأن تبدو الآلهة فى صورة سيئة شريرة أو فى صورة المخلوقات الفظة القلب التى لا تفتأ تسلب وتقتل وتنتقم وتغدر إلى ما غير ذلك من الصفات اللاأخلاقية، ثم كيف يسمحوا بتصوير الآلهة فى حال صراع وغضب دائم فمثل هذه الصور التى يأتى بها الشعر يمكن أن تؤثر فى نفوس الأفراد تأثيراً سيئاً لما يسمعونه عن الآلهة والأبطال من صفات غير لائقة ومن ثم يفسد كل من هوميروس وهزيود أخلاق الشباب فضلاً عما ينشره شعراء المأساة والملهاة من أكاذيب وضلال بما يقلدونه من سلوك

غير جدير بالتقليد ومن ثم يثيرون الشهوات وينشرون الفساد ويدفعون للضلال والانحلال.

وعلى هذا النحو يصبح نقد أفلاطون للفن (الأدب، الشعر) فى عصره وسيلة لإبراز دور الأدب والشعر أو الفنون عامة فى إعطائنا صورة؟ صادقة عن حقائق الحياة، يقول أفلاطون فى نقد شعراء عصره: "لقد كان خطأ الشعراء والناثرين كبيراً فقد غيروا بعض القيم والمفاهيم الأخلاقية كمفهوم العدالة مثلاً وعلينا إذن أن ندفعهم إلى توخى الصدق والموضوعية وإشاعة روح الأخلاق فيما يكتبون وأن يتوخوا نظم الأغانى والأشعار وتأليف القصص التى تؤثر بطريقة إيجابية فى النفس"(1).

وهكذا يرفض أفلاطون الشعر لسببين هامين أولهما أخلاقى لأنه لا يساعد على نشر الأخلاق والفضيلة، وثانيهما ميتافيزيقى لأنه يستند إلى باطل، وكل من السببين لا يؤديان بالضرورة إلى المثل الأعلى الذى ينشده المواطنون فى الجمهورية، ويلاحظ فى هذا السبب أن أفلاطون يربط الفن والأخلاق فى حين أن الفن الحديث والمعاصر يرفض هذا الربط بينهما لأن الفن ينبع من ذات الفنان ليصف لنا الحياة من خلاله، وليس من خلال الأخلاق أو القيم المعيارية، والفن المرتبط بالأخلاق هو فن موجه نحو الأخلاق أو نحو "سياسة" أو "مذهب" ما، وهو هنا يمثل الفن المقيد فى حين أن الفن الحر (حرية الفن) هى سر حياته وبقائه.

---

(1) Oeuvre De Platon Republique P 213.

7- الفنون عند أفلاطون:

اهتم أفلاطون اهتماماً بالغاً بالفنون، على الرغم من تحفظه فى الدعوة لها وتوجيهه لها وجهة معينة، وقد أشار إلى هذا الاهتمام فى الكثير من محاوراته، وخاصة فى "الجمهورية".

وكان فن الشعر من بين أنواع الفنون التى أولاها أفلاطون عناية خاصة، وعلى الرغم من حملته على الشعر والشعراء للاعتبارات التى سبق أن طرحناها آنفاً بيد أنه كان لا يخفى ولعه بالشعر كفن من الفنون فهو يقول فى الجمهورية على لسان سقراط: "...... ينبغى على أن أصرح بما يدور فى خلدى من احترامى لهوميروس فهو أعظم من ينظم أشعار المأساة والمرثاة، ولما كنت لا أود أن أضحى بالحقيقة من أجل الإنسان فقد قلت ما قلته[1].

وهكذا يقطع أفلاطون بولعه بالأشعار، واعترافه بالمجد والعظمة لمنظمها هوميروس، ويتضح من نصه تشجيعه للشعر والشعراء بيد أنه كان لا يستحسن طريقتهم المثيرة للعاطفة والشجون فى أغلب الأحيان وهذا مما لا يتفق مع طبيعة مذهبه العقلى وفلسفته المثالية.

وتأتى الموسيقى فى أهميتها بعد الشعر وهى على أنواع فمنها الآلية والصوتية، والراقصة، وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون كان يعد الرقص نوعاً من أنواع الموسيقى[2] التى كانت تلعب دوراً هاماً فى تأمين وحراسة المدينة، فهى حصنها وأساس أخلاقها، ومن ثم فقد رأى ضرورة أن تخدم الموسيقى الجوانب الأخلاقية للفرد، وأن تساعده فى تهذيب

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

أخلاقه، ولهذا فقد عمل على توجيهها وصبغها بالطابع الحربى أو السياسى أو الأخلاقى.

ولما كانت الموسيقى موضوعة لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدنية فقد نادى أفلاطون بتنقية إيقاعها، وجعلها فى خدمة السياسة والأخلاق اللتين اشتغل بهما أفلاطون وأولاهما أهمية كبيرة، وفى محاولته لتنظيم الموسيقى استبعد بعض أنواع منها كالميكسوليدية، أو الليدية[1]. لأنهما تعبران عن مسحة كآبه وحزن، كما ألغى منها الأنواع المسرفة فى الشهوة والأنوثة مثل الأيونية أو الليدية[2]. فى حين احتفظ بالموسيقى الصارمة والجادة المثيرة للحماس كالموسيقى الدورية لما لها من طابع حربى حماسى أو الموسيقى الفريجية لما تمتاز به من طابع هادئ مسالم[3].

وهكذا يمكننا أن نلمح من خلال فن الموسيقى عند أفلاطون أنه أخضعها للدولة، أو لسياسة الدولة الحربية العسكرية ورأى فيها إعلاء للنفس، وإحياء للفضيلة فسعى إلى تنقيتها ووجهها لخدمة الأخلاق والحياة العسكرية، فاستبعد منها ما يستثير غرائز وميول الشباب، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النظام المعمول به إنما يشير إلى سياسة التوجيه الفنى التى اتبعها أفلاطون وهى سياسية معاصرة فى التربية الفنية.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

ويمكننا إجمال موقف أفلاطون من الموسيقى ودورها فى بناء الدولة فيما سيأتى:

1- تهذيبها والنهوض بمستوى الآداء فيها حتى تؤثر على الأخلاق.

2- ضرورة إخضاعها للسياسة المطلقة للدولة.

3- تنقية إيقاعها بصورة كاملة، بحيث تخدم فى نهاية الأمر سياسة وأخلاق الدولة.

4- إستبعاد بعض أنواعها لما تتسم به من طابع الشكوى والكآبة أو اللذة.

5- التركيز على الموسيقى المعروفة بإسم "الدورية" وترديدها وذلك لأهميتها لأنها توحى بالطابع الحربى الحماسى، كذلك الفريجية لما توحيه من هدوء ومسالمة.

وفضلاً عن فنون الموسيقى والشعراء، اهتم أفلاطون بفن المسرح، وكذلك بالنحت والعمارة لأنها فنون تشارك فى المبدأ الأسمي ويتحدد الجمال فيها بالقياس والانسجام لما يدفع لمسرة جمالية ومتعة نفسية.

وكان فن الرسم عند أفلاطون يبدو من أخطر أنواع الفنون فكان يحذر منه ويدعو إلى رسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة، وفضلا عن إهماله لفن الرسم أو التصوير فقد نقد الخطابة والسفسطة أو خداع البصر أو الزيف والوهم فقد كان يبدو له أنه غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن.

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان من المعجبين بالفن والعمارة عند قدماء المصريين.

8- الفن الموجه:

يرى أفلاطون أن البين شاسع بين الأخلاق والفن ففى حين تتجه تعاليم الأولى وقواعدها إلى الوعظ والتعليم والتبشير نرى أن الثانى لا يعلم و لا يشير إلى شيء كما لا يبشر بشيء ما اللهم إلا ما يعتمل فى صدر الفنان، وما يشعر به فى وجدانه من آلام وآمال وهكذا يظل الفن طليقاً متحرراً من قيود الأخلاق والمجتمع وغيرها فهو لا يلزمنا بشيء معين ولا يملى علينا مبادئة، فنحن فى حل منه، ونملك حرية قبوله أو رفضه وعلينا تقع مسؤولية متابعته والتأثر به لأن الفن ينبت فى جو الحرية، والفنان مخلوق حر أما إذا بلغ الفنان مرحلة الدعوة لمذهب أو مبدأ أو أخذ يبشر بعقيده ما فسرعان ما يتحول إلى داعية أو مصلح وهو الهدف الذى كان يرجوه أفلاطون من الفن. وعلى هذا النحو أصبح الفن والفنان خادمين للأخلاق والفضيلة وممثلين للمثل الأعلى فى مذهبه العقلى المثالى.

لقد شجع أفلاطون الفرد فى جمهوريته، ودعاه أن يكون نافعاً لمجتمعه (مجتمع المدينة المثالية/الجمهورية) فلا قيمة لمن لا يعمل لخدمة الجمهورية أو يكون له ثمة دور فى رخائها، لهذا كان الفن عند أفلاطون فناً اجتماعياً أو موجهاً، وما ينطبق على الفن ينطبق على العلم الذى ينبغى أن يخدم المواطنين والفن والعلم كلاهما لا قيمة له بدون توجيه الإنسان لخدمة الصالح العام.

وتتقسم الفنون عند أفلاطون إلى نوعين هما الفن النافع، وفن المحاكاة[1]. يتمثل النوع الأول فى تقديم المصنوعات اللازمة لحياة

(1) يقصد بالنوع الأول فى مصطلح الفنون الحديثة: هو الفن العملى أو التكنيكى والثانى يقصد به حسب المصطلح الحديث: الفن الجميل.

الناس، والنافعة لهم مثل الآلات التى تستخدم مثلاً فى الزراعة والصناعة وجميع الصناعات التى تخدم المجتمع وتهدف لمصلحة الناس، وهى صناعات نافعة لها تقديرها وعلى الدولة أن ترعاها وتهتم بها.

أما فنون المحاكاة فهى نوع من الفنون يشبه الفنون الجميلة فى عصرنا، وهى تدفع إلى التسلية والترويح عن النفس أو بإثارة المتعة فيها أكثر من تحقيقها لغرض عملى أو نفعى يفيد الناس.

ورغم ما يلعبه الفن من دور فى صقل النفس- بتهذيبها وتخليصها من شوائبها وتدريبها على عمل الخير والتعاون مع الآخرين لما تمنحه رؤية المسرحيات والتمثيليات من أثر يوقظ مشاعر الإنسان وإحساساته- إلا أن أفلاطون رغم ذلك يرى أن السمو الذى يلعبه الفن ما هو إلا تأثير على النفوس وهو من قبيل التسلية التى تبهج الناس.

وقد برز هذا الاتجاه العملى عند أفلاطون مستلهماً للقيم والخير حتى على مستوى الفن، ولما كان أفلاطون- كما سبق أن بيننا- قد توخى ضرباً من المثالية الموضوعية فلا غرو أن ينادى بعلم نافع وعملى وأن يشجع الفن العملى الذى يخدم الأخلاق، وينفع المجتمع وألا يعير اهتماماً لفن التسلية والترفية، فقد كان الهدف من المثالية الأفلاطونية هدفاً موضوعياً ينصب على تحقيق المثل الأعلى، وتقدم المجتمع بالحفاظ على قيمه ومبادئه راسخة ثابتة.

9- المحاكاة:

لما كان الفنان يحاكى الطبيعة فهو فى نظر أفلاطون يحاكى المحاكاة نفسها ذلك لأنه يقلد ما هو ظاهر أو سطحى فالحقيقة أن إلهام الشعر أو شيطانه لا يرسم للشاعر ولا للمصور حقيقة الموضوع المراد

محاكاته، ومن ثم فالمحاكاة هى تقليد للظاهر السطحى من الحوادث فحسب ولا علاقة لها ببواطن الأشياء[1].

فماذا يحاكى الفنان إذن؟

إنه يحاكى مظهر الأشياء الذى يعرفه بحواسه، ويقلد دنيا المظاهر العارضة المتقلبة التى تتغير فى كل لحظة فى الزمان والمكان، إنه لا يقلد شيء ثابت بل يقلد المتغيرات ولهذا فهو يقلد ما هو غير حقيقى[2]. إن الشيء الحقيقى ثابت لا يتغير، واحد لا يتعدد، ومع أن الأشياء تتعدد فى الظاهر، وكذلك الألوان والأشكال لكن هناك شكلاً واحداً ثابتاً أبداً وحقيقياً أبداً لا يتغير، والجمال الحقيقى الثابت وراء المتغيرات هو جمال مطلق واحد يدرك العقل حقيقته وأما ما تراه العين فإنه من صور الجمال المنقول عن الأصل، وهذا هو عمل الفنان: أن ينقل عن الأصل ويقلده، وهو بذلك يقلد التقليد أى يحاكى المحاكاة.

ويذهب أفلاطون فى الجمهورية على تأكيد هذا الرأى فى المحاكاة فيقول: "... أن المقعد الذى يصنعه النجار ليس هو ذاته المقعد الحقيقى لكنه المظهر فحسب لأن – المقعد المثالى واحد فقط، ولو تعدد هذا المعقد لكان وراء كل صورة لأحد المقاعد صورة للمقعد الأصلى الذى لا يتغير أو المعقد المثالى المطلق، وهذا المثالى المطلق لا يتعدد فالنجار إذن يحاكى الحقيقة الثابتة ويتخذ منها أنموذجاً ومحاكاة الحقيقة مهما بلغ إتقانها لا تمثل الحقيقة فى ذاتها وهكذا يصبح

---

(1) Ducasse Curt, John: The Philosophy Of Art Dover Publication ine, New Yourk 1966, P. 72.

(2) Carritt.EF: Philosophies Of Beauty (From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources Of Aesthetie Theory), Oxford Clarenon Press 1931, P 22.

المصـور الـذى يصـور المقعـد مصـوراً لخيـال الحقيقـة أو ظلـها فصـورته فـى الواقع هـى خيال الخيال أو ظل الظل وهـى لذلك بعيـدة عـن الحقيقـة لأنهـا تمثـل محاكـاة المحاكـاة[1]. ولا تقتصـر المحاكـاة علـى مسـرح التصـوير فحسـب بـل تتخطـاه إلى الشـعر وجميـع الفنـون فالشـاعر يفعـل مـا يفعلـه المصور مع اختلاف أدوات الاستخدام[2]. فعمله مثل عمل المصور يحـاكـى المحاكـاة لأنـه يعبر عـن أشـياء لا ظـل لهـا مـن الحقيقـة وهـو يتعامـل مـع شـياطين الشـعر (أشـباحة) وبالتـالى لا يصـل إلى الحقيقـة المرجـوة مـن كلماتـه مهمـا جملـها بالألفـاظ والرمـوز والأوزان التـى يطـرب لهـا مـن يسمعها.

10- الفن الأفلاطونى والفن الحديث:

ينطـوى المـذهب الأفلاطـونى فضـلاً عـن عبـارة فلسـفة الجمـال الواضـحة التـى وضعها أفلاطـون للفـن والأدب ينطـوى فـى حـد ذاتـه علـى ضـرب مـن روح النظـام يمكـن أن نسـميه "إشـراق جمـالى" فمـا معنى ذلك؟

إن روح النظام الذى ينطوى عليـه المذهب الأفلاطـونى فضـلاً عـن السلاسـة وعذوبـة التعبير وأسـلوب المحـاورات الجميـل واختيـار الألفـاظ، وكثرة التشبيهات الرائعة فضلاً عن وفرة الخيال والاستعارات، وكذلك الإشارة إلى الأسـاطير والخرافـات التـى لا يجمـع شـاردها غير شـاعر قـوى الحـس، رحـب الخيـال، كـل ذلـك إنمـا يشـير إلى فيلسـوف فنـان وإلى مذهب ذى إشراق جمالى وهكذا يستنبط من خلال المذهب الأفلاطـونى عبارة روح النظام، يقول سوريو: "علينا أن نتذكر أن كل فلسفة عظيمة

(1) Oeuvres De Platon, Repubic P.321.

(2) Carritt.F.F. Phiosophies of Beauty.

حتى لو لم تضع منهجاً محدداً للبحث عن الجمال إلا أنها تملك عادة ما يسمى بالإشراق الجمالى"[1].

إن هذا الإشراق يعد مصدر إلهام وهكذا الحال بالنسبة لمعظم النظم الفلسفة الكبيرة التى تعتمد فى نجاحها على هذه الإشراقة الجمالية وليس على المعطيات العقلانية أو البراهين التى تحملها في طياتها، لقد كان الفكر الأفلاطونى يتميز بهذه الإشراقة، وقد ظهر ذلك واضحاً فى فن وشعر الفلورنسين فى القرن السادس عشر الذين عرفوا الفكر الأفلاطونى عن طريق مارسيل فيسن Marsila Ficin.

لقد كان أفلاطون مصدر إلهام للعديد من الفنانين لقرون عديدة فتاريخ الجمال فى المذهب الأفلاطونى يعنى العديد من الأسماء أمثال بوتشيللى Botticelli، أو مايكل أنجلو Mivhel Ange فى فلورنسا أو سبنسر Edmund Spenser فى إنجلترا إن جميع هؤلاء قد تاثروا بفلسفة أفلاطون الجمالية وبرز ذلك من خلال أعمالهم الفنية التى لا نستطيع تكوين فكرة عنها ما لم يكن لدينا فكرة عن مبادئ الفلسفة الأفلاطونية يقول سوريو: "إن علم الجمال الذى ينكر وجود بوتشيللى أو ميكل أنجلو هو علم يجهل الفن فى أوسع معانيه الإنسانية"[2].

ويعتمد الاتجاه الجمالى للفكر الأفلاطونى على عنصر الرؤية فالحقيقة المحسوسة ما هى إلا انعكاس ضعيف وغامض لعالم آخر رائع ومتكامل وهذا ما عرفته كل روح قبل أن تولد، والحب بما يحمله ن شفافية هو الذى يدفعنا إليه، وقد ظهرت هذه الأفكار فى ألمانيا مع

---

(1) Souriau. E: Clefspour P 11.

(2) Ibid.

تيار الرومانسية وتمثلت فى أشعار ريكار Ruchert التى وضعها شومان Schuman فى قالب موسيقى، كما نجدها أيضاً فى فرنسا عند بودلير Baudelaire خاصة فى المقطع الأخير لقصيدته بركة Banediction.

- تعليق وتقييم :

إن فلسفة الجمال عند أفلاطون تشير إلى انسجام واضح بين العلم والسلوك والفن، وأن الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده، وهكذا فإنه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة ولا تقلل من شأنه.

كان العمل الفنى عند أفلاطون موجهاً لخدمة المجتمع وتهذيب سلوكيات الأفراد وأخلاقهم، ولايعنى طرده للشعراء والرسامين من المدينة حين يتعرض لتربية الأحداث فى الجمهورية، إنه لا يحترم الفن بل على العكس لقد كان موقفه ملتزماً بالسياسة العليا لمدينته، وهى التربية الأخلاقية والعسكرية- للشباب فقد تصور أن هؤلاء الفنانين يقلدون الطبيعة، ولما كانت الأخيرة فى حد ذاتها تقليداً أو محاكاه أى صورة أو شبح أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى فى عالم المثل لذلك يصبح هؤلاء الشعراء والفنانين مجرد مقلدين، ويصبح الفن كذلك محاكاة المحاكاة، ومن ثم لا يصح أن نعتبره موضوعاً يتوجه إليه الشباب[1]. هذا من ناحية أخرى، فإن محاولة أفلاطون منع بعض أنواع الموسيقى المترفة أو الناعمةالمثيرة لغرائز ورغبات الشباب التى تخمد أو تثبط من نخوتهم

(1) أفلاطون: الجمهورية، الكتاب العاشر.

العسكرية[1]. ومنع بعض الرسامين من مزاولة نشاطهم الفنى، المتمثل فى تصوير الرغبات الحسية والغريزية إنما كان يرمى إلى درء خطر الانحلال الخلقى.

وهكذا رفض أفلاطون أى فن فى مدينته سواء كان شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رواية أو رقصاً ما لم يكن موجهاً إلى تمجيد الآلهة، وتقدير البطولة وبث الحماس فى نفوس الشباب ودفعهم للتمسك بالفضيلة والأخلاق العالية، من خلال رؤية أفلاطون للفن نراه يتوخى الصعود من المحسوس إلى المعقول فيبدو - الفن - وكأنه وسيلة تطهير للنفس من أدرانها ورزائلها والصعود بها إلى مثال الجمال فى عالم المثل[2].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الصعود النفسى والروحى لا يمثل أى عنصر شخصى لأن المثل الأعلى موضوعى ونموذج يتسم بالثبات والخلود والوحدة المتكاملة المعقولة كما تشارك فيه جميع المحسوسات مما يشير إلى الاتجاه الموضوعى المثالى الذى سلكه أفلاطون وهو اتجاه فى فلسفة الفن توخاه - على ما رأينا - عدد من فلاسفة الفن المعاصرين.

ثانياً: ارسطو واقعية الفن:

كانت لأرسطو اهتمامات فنية ويتضح ذلك من مؤلفاته التى أبرزت شغفه بالجماليات والفنون، فكان منها "بحث فى الجماليات"

---

(1) اروين ادمن: الفنون والإنسان، ترجمة حمزة محمد الشيخ دار النهضة العربية 1965 ص25.

(2) Carritt E.F. Philosophies Of Beauty Form Socrats To Rober Bridges, Being The Sources Of Aesthetic Theory Oxford Clarendon Press 1931 P 28.

وهو مؤلف ذكره ديوجين اللايرسى الكتاب الرابع والأول كما أشار إليه أرسطو ذاته وذلك فى الفصل الثالث من الكتاب الثالث عشر من الميتافيزيقا وكذلك كتاب "الشعر" والخطابة وهو يحتوى على إشارات جادة ووثيقة الصلة بموقفه من الجماليات.

وإذا كان أرسطو قد تصور الجمال باعتباره التنسيق والعظمة فقد تمثله كذلك فى معنى التحديد والتماثل والوحدة، والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر فى أسمى وأجمل مظهر له، وهكذا فلم يندفع أرسطو إلى دراسة الواقع أو تصويريه على ما يجب أن يكون عليه، وقد عبر عن ذلك فى الفصل الخامس عشر من كتاب الشعر حيث يقول "المأساة هى محاكاة لكائنات مبتذلة"[1].

1- أرسطو وفلسفة جمال واقعية:

قسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع هى المعارف النظرية والعملية والمعارف الفنية، وقام بالفصل التام بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يرى أن غاية الفن تتمثل دائماً وبالضرورة فى شىء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الإرادة نفسها، وفى الفعل الباطن للفاعل نفسه على هذا النحو فقد رأى أرسطو أن موضوع المعرفة المتعلقة بالفن، "إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه، أعنى ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير"[2].

---

(1) أرسطو – فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص 36.

(2) Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry And. Dove. Publication Inc, New York 1951.

ولا شك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ما دام الإنسان هو ذلك الموجودالصانع الذى يستحدث موضوعات ويصنع أدوات، وينتج أشياء ويخلق شبه موجودات.

وربما كان هذا كله هو العلة فى وضع الفلاسفة للفن فى مقابل الطبيعة، لأن الإنسان يكون فى محاولة دائمة لاستخدامها، وتمثلها عن طريق الفن فيطوعها لإرادته ويلزمها بالخضوع لأهدافه والتلاؤم معه.

وإذا كان أفلاطون هو فيلسوف المثالية فإن أرسطو كان أكبر ممثلاً للفلسفة الواقعية، وعلى الرغم مما قيل عن الاختلافات التى نشأت بين المذهبين الكبيرين بيد أن تأثير أفلاطون ظل قوياً على تلميذه، ليس أدل على ذلك من استمداد أرسطو لفكرة "المحاكاة" من أفلاطون وهى من الأفكار التى كان له فيها رأيه الخاص.

ويرى أرسطو أن الفنان غير ملتزم بالنقل الحرفى من الطبيعة والواقع، ولا يعنى ذلك أنه لا يحاكى الطبيعة بل يفعل ذلك على أن يتجه فى فنه إلى أحسن مما هو عليه، وهذا يعنى أن يرجع الفنان إلى النماذج الكاملة والتصورات المثالية التى لا تقع تحت بصره فى الواقع وإنما توجد فى عالم المعقولات، وهنا يبرز الاتجاه الأفلاطونى المثالى فى تفكير أرسطو[1]. الذى يقول بصدد الحقائق الكلية "أن الشعر هو أقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية وهو بهذا السبب أعلى مرتبة من عالم التاريخ الذى يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة[2].

---

(1) أرسطو فن الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص 66.

(2) نفس المرجع ص 33.

والجمال عند أرسطو يعنى التنسيق والعظمة فهو يقول فى كتاب الشعر "الفصل السابع": ".. الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله مالم تترتب أجزاؤه فى نظام وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة"[1].

وهنا يمكن ملاحظة التمايز بين تعريفى أرسطو وأفلاطون للجمال فالأول على ما يتضح من نصه يهتم بالجمال الموجود فى عنصرى النظام والعظمة فى حين أن الثانى كان يبحث فى موضوع الانسجام والقياس، والفارق هنا يكمن فى أن الأول يصب اهتمامه على جمال المظهر "المحسوس" فى حين أن الثانى يهتم بجمال الجوهر (الباطن) كما يهتم الأول بالجزئى المتناهى أما الثانى فيشير إلى الكلى اللامتناهى.

على نحو ما سبق يتضح التمايز الجوهرى بين مذهبى الفيلسوفين فالاسلوب الأرسطى كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع فى تشخيصه وماديته، وما يتعلق به من تحديد وتجزئ أما أفلاطون فقد أدار ظهره للواقع المادى، وارتفع فوق عالم الحسيات والماديات منطلقاً إلى عالم المعقول والمثل.

2- الشعر أنواعه وأهميته:

اهتم أرسطو بعلم الجمال على الرغم من أنه لم يصلنا - للأسف الشديد- إلا أجزاء صغيرة منه فجميع أعماله الأدبية لم تصل كاملة فضلاً عن أن كتابه الرئيسى عن البلاغة ليس مكتملاً كذلك، إلا أن ما تبقى من أعماله كان له أعظم الأثر حتى اليوم.

---

(1) المرجع السابق ص 13.

وكان لفن الشعر عند أرسطو أهمية كبيرة فقد قسمه إلى عدة أنواع:

الأول: هو شعر الحماس ويتمثل فى الملاحم وهذا النوع من الشعر هو أصل التراجيديا (المأساة).

الثانى: هو شعر الهجاء: وهو ما تنشأ عنه الملهاة (الكوميديا) وعلى هذا النحو تصبح الملحمة هى أصل المأساة، والهجاء أصل الملهاة، أما الشعر الغنائى فقد أشار إليه أرسطو بغموض.

وثمة ارتباط يربط بين المحاكاة، وبين الشعر فى ضوء تقسيم البشر بين الخيرين والأشرار فمثلاً تتقسم الشخصيات عند أرسطو إلى نوعين أخيار أو أشرار وقد ركز أرسطو على حالتين فى الطبيعة الإنسانية فى أثناء صياغة شعره ومحاكاته، الحالة الأولى هى ما تمثلها طبيعة الخير فى بعض الناس على أن يكونوا فى حالة أكثر خيرية وكمال مما هم عليه فى واقع الأمر وهذا ما يمثله ويعبر عنه الشعر الحماسى أو يكونوا فى حالة أكثر شراسة وشراً مما هم عليه فى واقع الأمر، وهذا هو ما يعبر عنه بالشعر الهزلى.

أما عن أهمية الشعر فيرى أرسطو أن هذه الأهمية ترجع إلى طريقة تصوير الشعر للحياة الإنسانية فى كليتها وعموميتها، والشعر كذلك يصور لنا خصائص الحياة الجوهرية.

وقد أولى أرسطو الشعر اهتماماً خاصاً وفضل دراسته على دراسة التاريخ للأسباب سالفة الذكر فضلاً عن أن دراسته تمثل الأحداث الإنسانية بصفة عامة وكلية وتتبع ترابطها الداخلى فى حين أن دراسة التاريخ لا تلقى بالاً إلا للاحداث من حيث ضخامتها أو ضآلتها

فحسب دون أن تنظر بعمق إلى ما وراء الأحداث، والشعر يروى ما كان يمكن أن يحدث من الحوادث فى حين أن التاريخ يروى ما حدث بالفعل.

وكانت دراسة التاريخ عند أرسطو محل نقد ونقص رغم شهرتها فى ذلك الوقت، فقد اهتم المؤرخون فى عصره بسرد الأخبار وعرض الحوادث الصغيرة قبل الكبيرة ولم يعيروا اهتماماً للحقائق الهامة ذات الدلالة العامة بل كانوا يركزون على تعريف الشعوب وعاداتها وتقاليدها ومن ثم انتقص من قدر المنهج التاريخى لما اعتراه من قصور ونقص فى التسلسل المنطقى، والرؤية الشاملة فقد كانت لا تخرج عن كونها مجرد سرد لقصص وحكايات تاريخية ينقصها العمق وربط الأحداث- على ما سوف نرى تفصيلاً فيما سيأتى- فى حين أن الشعر له رؤياه العامة والكلية، يتغلغل داخل الأحداث ويعلو فوقها ويتعمق المواقف.

3-المأساة والتطهير:

يرى أرسطو أن الفن المأساة (التراجيديا) أهمية كبيرة وفائدة عظيمة فى التطهير لأن المأساة تثير المشاعر وتستدر الدموع فتطهر النفس من آلامها حين استرجاعها بما تنطوى عليه من مرارة وعذاب.

المأساة تنطوى على نوعين مرتبطين من المشاعر الإنسانية هى مشاعر الشفقة والخوف[1].

وفى حين رأى أرسطو أن المأساة منبع التطهير وتنقية النفس، رآها أفلاطون ضرباً من ضروب الضعف الإنسانى واليأس والإسراف فى الشكوى والنحيب وجميع هذه الصفات لا تستهوى أفلاطون الذى كان

---

(1) Virgil.C Aldrich: Philosophy Of Art Prentich- Hall. Inc P 13.

ينادى بقوة الإنسان وتحمله، وطول صبره وشجاعته أمام الأحداث ، وصلابته فى المحن لأنه كان يرى أن الشخص الذى يندفع وراء المأساة تشحذ عاطفته وتجرى دموعه وتتغلب عليه المشاعر ويضعف فيه صوت العقل فى حين أن الإنسان الذى تصوره هو شخص مثالى قوى صامد ملبى لصوت العقل وسيد على انفعالاته ومشاعره[1].

4- أرسطو بين الشعر والتاريخ:

كانت لكتابة التاريخ أهمية خاصة فى عصر أرسطو ورغم ذلك فلم يهتم بها اهتماماً كبيراً بل فضل عليها دراسة الشعر وكان اسم هيرودوت المؤرخ المشهور هو الاسم اللصيق بحركة كتابة التاريخ وانتشارها فى عصر أرسطو كذلك كان من بين الشخصيات البارزة فى كتابة التاريخ هو ثيوسيديز **ومع أن حركة الاهتمام بالتاريخ كانت قوية فى عصر أرسطو إلا أنه وجه إليه سهام نقده للإسباب التالية:**

1- افتقاد كتابته إلى الترابط والتماسك.

2- اختلاط دراسته بفن السرد القصصى المبنى على التفصيلات أكثر من الكتابة الموضوعية للأحداث.

3- افتقاد سرده إلى العمق وسعة المعرفة.

4- افتقاد النزعة العملية بما تتميز به من تسلسل منطقى وترابط منظم لجميع هذه السلبيات السالفة الذكر من هنا وجد أرسطو فى كتابة التاريخ مجالاً كبيراً للنقد فأعاب عليه منهجه وصب اهتمامه على دراسة الشعر وتشجيعه للاعتبارات التالية:

---

(1) Ibid.

1- أنه عبر عن الحياة الإنسانية فى أعم معانيها وأشمل أحداثها، ولا يكترث بالصغائر أو التفاصيل الصغيرة وهو بذلك يختلف عن دراسة التاريخ التى تتسم بالخصوصية والجزئية.

2- إن الشعر يعبر عن الحوداث فى أعماقها الداخلية وفى ترابطاتها التى تجعل لها معنى وقيمة ولا يسترسل كما يحدث فى التاريخ فى السرد أو يدخل تفصيلات كثيرة تفقد الموضوع حيويته وترابطه ومعناه(1).

3- إن الشعر يعبر عما ينبغى أن يكون أو ما ينبغى أن يحدث فلا يصور الواقع كما هو لا كما كان عليه كما هو الشأن فى التاريخ.

وفى ضوء ما سبق اهتم أرسطو بدراسة الشعر وأحلها مكانة كبيرة فى مبحثه فى الفن والجمال (2).

5- الطبيعة والمحاكاة:

رأينا مما سبق أن أفلاطون قد نقد فكرة المحاكاة واعتبرها نقص وعيب فى الفن، أما أرسطو فقد شجعها واعتبرها أول ما يميزه لأن فى هذه المحاكاة اتجاه إلى المعرفة وإلى التمييز بين الأصل والصورة ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمى من الممارسة العملية لأن فى المحاكاة إفساح لخلق الذات وإبداعاتها(3).

---

(1)Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry and Fine Art Fourth. Edition Dove. Publication Inc, New York 1951 P 70.

(2) Ibid.

(3) Carritt E.F. Philosophies Of Beauty Oxford Clarendon Press 1931 P 31.

ولم تكن المحاكاه عند أرسطو تمثل اتجاهاً إلى الممارسة العملية بقدر ما كانت تهتم بطلب المعرفة ويرى نقاد الفن المحدثين أن اتجاه أرسطو إلى المحاكاة قد جعله يتجه إلى الممارسة العملية، وينأى به عن العلم النظرى أو المعرفة النظرية التى كانت تمثل عنده أسمى أنواع المعرفة.

والمحاكاة عند أرسطو ليست فعلاً خالصاً أو تقليداً أعمى لكنها تهتم بالعمل المتصل بالناس، ومن ثم تصبح نافعة لأنها تؤدى إلى العلم والمعرفة ولذلك فإنها تقابل عنده حب المعرفة والاستزادة منها ففى حين لفظها أفلاطون واعتبرها تعبيراً ناقصاً عن مضمون الحوادث ومروراً عابراً على أفعال الإنسان وسلوكه لا علاقة لها ببواطن الأمور ولا صلة لها بالحقيقة نجد أرسطو يجعلها أصل المعرفة لأنها تفتح باب المعرفة حيث تحدث موازنة بين الأصل والصورة، وهذا لا يحدث إلا بعد دراسة مستفيضة للموضوع، وهكذا يرتبط الفن عن طريق المحاكاة بأرفع معانى الإنسان عند أرسطو وهو معنى التطلع إلى العلم والمعرفة والتزود منه مما يرفع من شأن الفن ويضعه فى مكان سامى من النفس الإنسانية لارتباطه بفطرة المعرفة وشغفها فى الإنسان[1].

وتجدر الإشارة إلى أنه قد أشيع عن ارسطو خطأ أنه قد عرف الفن بأنه "محاكاة الطبيعة" غير أن هذا القول يجانبه الصواب لأن الفيلسوف يؤكد نقيض ذلك فالفن فى تصوره إما أن يكون أسمى أو أقل من مستوى الطبيعة ومعنى ذلك أنه لا يكون فى مستواها وتنحصر الميزة الرئيسية فى الفن فى إخراج الطبيعة عن طبيعتها، أو تغيير لونها إلى الأسوأ أو الأحسن ولهذا فإنها تعد تبديل أو تغيير وليست محاكاة

(1) Ibid.

حقيقية للواقع المعيش، لكن هذا التبديل أو التغيير لابد أن يحتويه أو يمسه الجمال والكمال أى التحسن حتى تبدو الشخصيات أكثر جمالاً مما هى عليه فى الواقع إلى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقية.

مما سبق رأينا أن أرسطو لم يعرف الفن بأنه "محاكاة للطبيعة" بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة بدليل أن ما يؤكده هو غير ذلك فالفن فى تصوره إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها ولا يكون فى مستواها والفارق الذى يميز الملهاة عن المأساة هو أن هذه تصور الناس أخياراً وتلك تصورهم أسوأ مما نراهم عليه فى الواقع، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أنه لم يمل إلى محاكاة الطبيعة تماماً فقد كانت الخاصة الأساسية للفن فى تصوره تتمثل فى إخراج الطبيعة عن طبيعتها أى فى الانحطاط بالإنسان أو التسامى به.

ويتفق أفلاطون مع أرسطو فى تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول "الكل المكتمل العضوى" بوصفه كائناً حياً فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالاً مما هى عليه فى الواقع حتى تكاد لشدة جمالها- ألا تكون حقيقية وكلاهما ينشد نموذج الفن فى الجمال الضرورى المطلق المثالى.

إن رؤية أفلاطون للجمال كانت موجهة إلى مثال الجمال بالذات وهو مبدأ متعالى يسمو على الذات وعلى العالم، فهو نموذج أصلى خالد، أو مثال خارج العقل الذى يتصوره فى حين رأى فيه أرسطو نموذجاً باطناً فى العقل البشرى ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن، حتى المثال ذاته يكون موجود فى الإنسان يقول أرسطو "...... أننا

لا نقصد النافع والضرورى إلا من أجل الجمال"[1]. ولكن هذا الجمال يتحد بالعقل البشرى فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح[2]. على حد قول أرسطو لكن هذا النوع من الإنتاج يعد إلهاماً أكثر منه كشفاً فالفن عند أفلاطون هو إكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق اكتشافها بالمشاركة فى المثل فى حين أن الفن عند أرسطو على عكس ذلك أنه إنتاج مبدع لصور جديدة[3]. لم يكن لها فى وقت ما معرفة سابقة فى عقل مبدعها، وفى هذا ما يكشف فى أرسطو عن النزعة الإنسانية التى ستظهر فى عصر النهضة وبخاصة عند بيكون.

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية فى علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون فيسأل أين نجد النموذج فى الفن؟ يجيب على ذلك بأننا نجده فى الحقيقة الواقعة لا فى إمكان الأزل الحاضر ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة وأرسطو هنا أفلاطونى أكثر من أفلاطون نفسه، لو أننا سرنا بقضيته حتى نهاية الشوط فسوف نجد أنها تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ويترتب عليها أن يكون الشعر أكثر صدقاً من مجرد الوصف العلمى.

أن جمال الشعر الكامل المنتظم المرتب، والإدراك العميق المباشر الجدسى عند الشاعر هو ما يجعل منه أول مراتب المعرفة[4]. وأكثرها تشوقاً وإثارة وأعمقها متعة للآخرين، وتعبيراً عن شجون.

---

(1) أرسطو: السياسة، الكتاب السابع، الفصل الثانى عشر الفقرة الثانية.

(2) أرسطو: الأخلاق إلى نيقوما خوس الكتاب السادس، الفصل الثالث ص 112.

(3) Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry and Fine Art Fourth. Edition Dove. Publication Inc, New York 1951.

(4) أرسطو: الشعر.

وسعادة النفس، فأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعاً وهو يتضمن ضربين: أحدهما يعبر عن الأخلاق، والآخر عن الانفعالات وهذا هو السبب فى أن الممثلين يسعون وراء الانفعالات، كما أن الشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة [1].

وتعمل الفنون عند أرسطو بوجه عام والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من الانفعالات وتأمين العقل من الخطأ، وحماية النفس من الكدر وإذا جاز لنا أن نطلق على موقف أفلاطون الجمالى الموضوعية المثالية فإنه يجوز لنا بنفس القدر أن نسم موقف أرسطو بالاتجاه الموضوعى الواقعى لأن الأخير يرى أن الفنان يستمد أصول عمله الفنى من الواقع بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع لكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا فى حدود ولا يصعد إلى عالم علوى مثالى على نحو ما ذهب أفلاطون وهنا فإن أرسطو يفسح مجالاً لتدخل إرادة الفنان فى خلقه لعالمه الفنى وتطويره فيه حسبما يتراءى له.

6- المحاكاة من وجهة النظر الحديثة:

فى حين ينحو الفن فى العصر الحديث إلى محاولة تصور مثل تعلو على الواقع أو صور خيالية يتطلع إليها الإنسان نجده عند اليونانى يحاول أن يحاكى الواقع أو ما يحدث فى واقع حياتهم ولهذا جاءت صور الأدب والشعر والمسرحيات وكل ألوان الفنون ليست إلا صورا مطابقة للأصل أى للواقع الذى يوحى للفنان بكل خيالاته وتصوراته التى ينبغى أن تتطابق مع الواقع وتكون أمينة فى عرضه على ما هو عليه.

---

(1) أرسطو: الخطابة حققه وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات دار القلم 1955، ص 225، 226.

لقد انصب تفكير اليونان القدماء على المحاكاة التى تمثلت بصورة واضحة عند أرسطو كما ظهرت كذلك عند سقراط وكانت المحاكاة عند أفلاطون سبباً مباشراً لحملته ضد الشعراء والمصورين ومهاجمته لهم إلى حد إخراجهم وطردهم من المدينة.

وعلى حين وقف أفلاطون موقف المعارض للمحاكاة وبالتالى للفنانين نجد أرسطو يؤيدها ويؤيد معها معرفة النفس النظرية وهى أسمى مطلب لها ، وإن كان أرسطو قد رأى المحاكاة أحد مزايا النفس الشغوفة بالمعرفة وتحصيل العلم النظرى فذلك لأنه كان أحد الذين شجعوا على تحصيل العلم النظرى فى عصره، بل كان المعلم الأول للنظرية ، فلا غرو أن تؤدى المحاكاة وهى تنصب فى سلوك عملى معين إلى نوع من المعرفة النظرية لكن هذا الرأى الذى انتهى إليه أرسطو بمنطق مذهبه العقلى يجد صدى معكوس فى منطق الفن الحديث ذلك أن فنانى وناقدى العصر الحديث يرون أن المحاكاة تستهدف نشاطاً عملياً ، ومن ثم فهى بعيدة عن الفكر تماماً فالذين يحاولون القراءة أو التمثيل أو التصوير إلى جانب رغبتهم فى المعرفة فهم يحاولون فى المقام الأول خلق عمل جديد فى الفن بحيث يصبح الخلق والإبداع المبنى على ممارسة الفن العملى هو السبب الرئيسى وراء المحاكاة، وهنا تحقق المحاكاة كل من شطرى المعرفة النظرى والعملى معاً وليس الأول فقط على ما يذهب إلى ذلك أرسطو.

7- أثر موقف أرسطو الجمالى على الفن الحديث:

كان فضل أرسطو كبيراً على الأدب المسرحى والتراجيديا فى العصر الحديث، وكل ما أسماه القرن السابع عشر الفرنسى "بالقواعد" التى تتعارض سواء مع كورنى Corneille أو موليير Molière لم تكن

الا مبادئ وضعها أرسطو لفن التراجيديا ، أما النظرية الكبرى التى وضعها أرسطو وتلقى إهتماماً بالغاً حتى يومنا هذا فهى نظرية التطهير Catharsis وهى كلمة يونانية تعنى تطهير Purfation من الناحية الطبية وتنقية Purification من الناحية النفسية فالفن أو التراجيديا عند أرسطو له وظيفة صحية من الناحية الاجتماعية وكل إنسان له شهواته وأهوائه ولكن المدينة الغنية والمنظمة لا يجب ولا يمكنها أن ترضى وتستجيب لتلك الشهوات، وهنا يأتى دون الفن الذى ينقى تلك الشهوات ويجعلها متألقة ومنسجمة(1). ويضفى عليها صفة النبل كما يطرد الشعور بالسخط ويحرر النفوس والعقول من تلك الشهوات الخطيرة، أما الخوف والشفقة وهما إحساسين رئيسيين فى فن التراجيديا كما يقول أرسطو ونحن نجد فى علم الجمال اليوم أفكاراً مشابهة بدون أن نجد تأثيراً مباشراً، كما نجدها أيضاً فى بعض مظاهر التحليل النفسى، ومن ناحية أخرى نجد أن المفهوم الصحى العقلى للفن يلقى صدى واسعاً فى علم الجمال الأمريكى فى الوقت الراهن.

تعليق وتقييم :

هكذا تبدو فلسفة أرسطو معارضة لفلسفة أفلاطون فى بحث الجماليات ورغم كونه تلميذاً لأفلاطون إلا أنه معارض شديد له، وقد ظهر هذا بوضوح فى لوحة أرفائيل "مدرسة أثينا" وصور فيها أفلاطون شيخاً كبيراً يشير بإصبعه إلى السماء وبجواره أرسطو رجل فتى يمد ذراعه أمامه فى حركة قوية ويده مفتوحة وكأنها تمسك بالحقيقة(2).

---

(1) Souriau Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P 13.

(2) Ibid.

فأرسطو لم يتجاهل- كما فعل أفلاطون- الحقيقة المحسوسة ولكنها كانت هدف دراسته فهو يريد الأفكار العامة والعالمية التى بحث عنها أفلاطون فى عالم آخر وهو بذلك يمثل التفكير العلمى الذى ساعد على قيام الطبيعة ووضع منهجاً للتفكير لقرون طويلة.

ثالثاً: افلاطين والصوفية الجمالية:

بعد أن عرضنا لإسهامات أساطين الفلسفة اليونانية وهم سقراط وأفلاطون وأرسطو فى مجال الجماليات والفنون نعرض لموقف "أفلوطين" من هذا النوع، وأفلوطين هو زعيم المدرسة الأفلوطونية الجديدة بالإسكندرية وتتميز فلسفته العامة بالرومانسية ويتحدد موقفه الجمالى من فكرة الوحدة والصورة الخالصة والترتيب فالجمال فى الموجودات يكون فى تماثلها وانتظامها[1]. وهكذا عرفت ميتافيزيقاه الفيض[2].

والحياة عند أفلوطين صورة، والصورة جمال، ومع أن الأفلوطونية الجديدة كانت امتداداً لأفلاطون إلا أنها خلطت الجمال باللاهوت بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث فى العبقرية المبدعة وهى مستقلة، فقد ارتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذى هو الخير والذى تصدر عنه الصور المشعة وبعبارة أخرى فان الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها كما أنه هو الذى يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين.

وطبقاً لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى نوع بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى وبمقدار هذا الابتعاد وعلى الفنان إذن

---

(1) أفلوطين، التساعية الأولى- الرسالة السادسة، الفصل الأول.

(2) Souriau E: Clefs Pour.

أن يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس وأن يتطهر ويتسامى عن المثول أمام الجمال الجزئى وأن يصعد من عالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة إلى أن يتحد بالله مبدأ الكون، وسر عظمته، ووحدته، وجماله هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله فيتكشف للفنان الجمال العلوى الأبدى.

وقد ذكر أفلوطين فى تاسوعاته وجود أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى الإنسان أو الفنان مباشرة، دون تدخل من وساطات أو أقانيم فتلهم من حلت فى قلبه وتدفعه إلى التعبير عن فنه فى إبداع.

ولقد تركت الأفلاطونية بصماتها واضحة على فلاسفة العصر الوسيط فقد عبر أوغسطين عن الجمال ممثلاً فى الوحدة أى الله، وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والانسجام ما هى إلا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله كما ظهر سانت بازيل St. Basil الذى مزج بين الفن واللاهوت وتبنى الأفلاطونية المحدثة ودافع عنها فى كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس(1). الذى كان له أثر لا يستهان به فى استطيقا العصور الوسطى.

ومع ظهور الدين المسيحى كان من الضرورى أن تتغير بعض المسميات فقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الإله المسيحى، وتحدد سلم الجدل الصاعد الهابط بمحطات روحية إذا جاز هذا التعبير فبدأ من مصدر الأشياء الجميلة فى الطبيعة ماراً بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالإله، وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته.

---

(1) Ananda K. Cooimaraswamy: Christian And Oriental philosophy Of Art Dover Publications Inc New York 1943. 67.

والحق أن نظرية الإلهام والعبقرية قد ظلت حية وفعالة فى قلوب بعض الفنانين والمفكرين منذ عصر اليونان مروراً بالعصور الوسطى وحتى العصر الحديث، وإنه لمن الخطأ أن يظن أن هذه النظرية عن الإبداع قد تلاشت إثر محاولات الفصل بين اللاهوت والعلم والفن من جهة أخرى، وسوف نرى أن هناك بعض الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التى تؤمن بأن مصدر الفن إلهام علوى أو كشف روحى[1].

وعلى الرغم من تأثر أفلوطين الشديد بفلسفة الجمال الأفلاطونى إلا أن هناك بعض الاختلافات بينهما سنوضحها فيما يلى:

فأفلاطون كما قلنا سابقاً يضع الإلهام الفنى والشعرى كنقيض للتأمل قال لتلميذ يورفير- أن المرء يمكن أن يكون شاعراً وفيلسوفاً وصوفياً فى آن واحد فالفنان لا يحاكى المحسوسات فقط ولكنه يتخيل الأفكار التى تعكسها تلك الأشياء ولكن عليه أن يبدأ بالتأمل الصوفى ليصل إلى أعلى درجة يمكن أن تسمو إليها الروح وتدخل فى اتحاد مع الله[2].

من أهم أفكار أفلوطين هى ما يسمى بعلم اللاهوت السلبى (فنشوة الاتحاد مع الله تلغى أى نوع من التجديد) والصوفية الجمالية هى التى ترى فى التجربة الجمالية هى التى ترى فى التجربة الجمالية حالات لنفس وهى تشبه النشوة بكل معارفها البديهية التى يعجز الإنسان عن التعبير عنها[3].

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

الفصل الثالث

الفن الديني والجمال في العصر الوسيط

1- الفن والجمال عند المسلمين.

2- الجمال والإعجاز فى القرآن الكريم.

3- مصادر الفنون الإسلامية.

4- الوعى الجمالى عند المسيحيين.

5- القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية.

6- القديس توما الاكوينى والفكر الجميل.

7- الإبداع فى عصر النهضة الأوروبية.

8- تطور الفنون والجماليات فى عصر النهضة "رؤية تحليلية".

9- الحرية والالتزام فى الفنون المسيحية.

10- الفن فى إيطاليا فى عصر النهضة.

كانت مرحلة العصر الوسيط فترة ازدهار ونمو للوعى الجمالى والفنى يشهد بذلك تاريخ الفنون فى العصرين المسيحى والإسلامى.

ورغم أن تاريخ الوعى الجمالى والاهتمام بالفنون قد صاحبه نزعة تقوى واتجاه شديد نحو الدين فى ذلك الحين إلا أنه رغم ذلك فقد سرت الروح الفنية عالية ومؤثرة تدل على ذلك الأعمال التى خلفها المسيحيون والمسلمون من آثار وتحف ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالى عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء.

1- الفن والجمال عند المسلمين:

اهتم المسلمون بالفنون والجماليات بشكل كبير على الرغم من ضيق النظرة إلى الفن فى العالم الإسلامى وما فرض على بعض أنواعه من التحريم إلا أنه لا يمكن ونحن نعرض لفلسفة الجمال والفنون أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعى فى مجال الخلق الفنى أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية فى الحضارة وفى تاريخ الوعى الجمالى والفنى لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية فقد برع المسلمون فى الهندسة والعمارة وكذلك فى فن الزخرفة[1].

وقد أثير جدل حول بتحريم الإسلام لبعض الفنون مثل فن الرسم أى تصوير الكائنات الحية. أو صناعة التماثيل المجسمة لها، وكان الأصل فى التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذى يعد من المبادئ الأساسية فى الاعتقاد الراسخ بتحرم تصوير الأشخاص أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم، وقد استند المسلمون فى هذا التحريم إلى القرآن الكريم

(1) Souriau Etienne: Clefs Pour L'Esthetique P.17.

وذلك على عكس ما ذكره سوريو الذى ذهب فى مؤلفه عن الجمال إلى أن التحريم غير مذكور مطلقاً فى القرآن ويستطرد قائلاً عن التحريم بأنه تقليد دينى وأنه لم يذكر عن فكرة التحريم عند المسلمين إلا الفكرة التى تقول بأن كل فنان يقوم برسم وجه مسئول عن الوجوه التى رسمها والتى ستقف يوم الحساب لكى تطلب منه أن يبث فيها الروح [1]. على ما يذكر سوريو.

ففكرة كالتحريم ليست تقليداً على ما ذهب إلى ذلك سوريو أو غيره من الغربيين لكنها فكرة صحيحة قد وردت فى آيات القرآن الكريم فى سورة المائدة على ما تذكر الآية: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ﴾[2].

وقد استند البعض من المسلمين فى هذا التحريم على بعض الأحاديث النبوية الشريفة التى تشير إلى تحريم الرسم والتصوير، وصناعة التماثيل لما تسببه هذه الفنون من سقوط البعض فى عبادة الأصنام والأوثان لشدة إعجابهم بالصور والتماثيل الفنية أو اتخاذها وسائط للعبادة مما يبعد عن التنزية، لهذا السبب فقد اتجه المسلمون فى بداية عهدهم بالإسلام إلى تحريم فن عمل التماثيل أو التصوير خشية الارتداد إلى الجاهلية وتذكر عبادة الأصنام ولأن الصور المنقولة من الطبيعة تمثل تقليداً أو محاكاة لله فى خلقه، كما أنه من الجائز أن تستخدم هذه الرسوم والتماثيل فى التقرب إلى الخالق أو التبرك بها أو استعمالها عند تقديم البخور والصلوات ومن ثم يخلعون على الخلق الفنى

---

(1) Ibid.

(2) سورة المائدة: آية (90) مصحف القادسية المفسر ص 100.

قوة روحية ومقدسة لا تكون فيه من الأصل فيسيئون فهم الدين ويقلدون الله فى خلقه وهذا بدون شك يتعارض مع تنزية الخالق عن المادة والتعدد على ما تقول الآية الكريمة: ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ﴾[1].

2- الجمال والإعجاز فى القرآن الكريم:

يقول سوريو فى كتابه الشهير "أصول علم الجمال" أن كل فكر عظيم حتى ولان لم يتناول الجمال والفن بصورة مباشرة إلا أنه يتميز بإشراقة جمالية[2]. وكان يقصد بذلك أن الأفكار العظيمة والحكم والمذاهب إنما تنطوى فى حد ذاتها وفى مضمونها الداخلى على إشراق وجمال واعتقد أن هذه العبارة تنطبق على أسلوب القرآن الكريم المعجز بما ينطوى عليه من مجاز وتشبيه وإعجاز فى الأسلوب، فضلاً عن دعوته للناس إلى تأمل الطبيعة واستكناه أسرارها والتحدث بنعم الله، وتأمل إعجازه وجمال خلقه حتى يؤمنوا بالخالق العظيم ويسبحون بحمده فى الليل والنهار وإذا طالعنا آيات القرآن الكريم لاحظنا أنها تشتمل على دعوتين أحدهما تدعو الناس للتأمل فى سبيل تقدم سبل الحياة وسعادة الإنسان والثانية تدعوهم إلى الاستمتاع بالجمال المنبث فى الكون تقول الآية الكريمة: ﴿إِذَا ٱلسَّمَآءُ ٱنفَطَرَتْ ﴿١﴾ وَإِذَا ٱلْكَوَاكِبُ ٱنتَثَرَتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا ٱلْبِحَارُ فُجِّرَتْ ﴿٣﴾ وَإِذَا ٱلْقُبُورُ بُعْثِرَتْ ﴿٤﴾ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا قَدَّمَتْ وَأَخَّرَتْ ﴿٥﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ

---

(1) سورة الحشر: آية (24) ص 465 مصحف القادسية المفسر، دار القادسية بالإسكندرية 4، 14 هـ 2984.

(2) Souriau E. Clefs Pour.

بِرَبِّكَ ٱلْكَرِيمِ ۝٦ ٱلَّذِى خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ۝٧ فِىٓ أَىِّ صُورَةٍ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨ ﴾[1].

وكذلك تقول الآية: ﴿ إِنَّ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِى تَجْرِى فِى ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلْمُسَخَّرِ بَيْنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ۝١٦٤ ﴾ [2].

والحق أننا لو تحدثنا عن الآيات الجميلة التى ينطوى عليها القرآن ما اكتفينا بهذا الكتاب الصغير ولا حتجنا لعرض هذه الآيات وتحليل وجوه الجمال فيها إلى مئات الصفحات لكى نبرز مقدار الجمال والإبداع الذى ينطوى عليه القرآن الكريم شكلاً وموضوعاً، وعلى هذا النحو الذى نجمله فى هذا الموضوع نكون قد أشرنا فى إيجاز إلى ما ينطوى عليه القرآن الكريم من إشارات إلى الجمال فى الكون والإنسان ودعوته للتأمل فى سبيل رفعة شأن الإنسان وتنمية حسه الجمالى، وهذه دراسة سوف نستقل ببحثها تفصيلاً فى كتاب آخر بإذن الله.

3- مصادر الفنون الإسلامية:

وعلى الرغم من تحريم الإسلام لبعض الفنون بيد أن نشاط الفنان المسلم المبدع والخلاق قد أخذ مجراه فقد عنى العرب عامة بالفنون، كما تأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التى فتحوها فامتزجت حضارتهم الفنية بفنون هذه البلاد واستتبعه جلب خلفاء الدولة الأموية (661- 749) لمواد البناء والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة، وإنشاء القصور

(1) سورة الانفطار: الآيات من 1-8 مصحف القادسية المفسر ص 503، 504.

(2) سورة البقرة: آية 164.

والمساجد[1]. فقد استعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة لبناء مسجد دمشق وتجميله بالفسيفساء وتشهد بعض الآثار المعمارية الإسلامية على التأثير القوى للفن البيزنطى والساسانى خاصة فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس، وواجهة قصر المشتى التى ترجع إلى القرن الثامن[2].

وقد امتلأت دمشق فى عهد الدولة الأموية بالمساجد والقصور مثل الجامع الأموى وقصر الإمارة الذى أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر لوجود قبة خضراء كانت تعلوه [3]. كما كان هناك قصر "قصير عمره" وهو قصر صغير ينطوى على آية فى الفن الإسلامى، وغيرها من الآثار المعمارية المبدعة التى تدل على اهتمام المسلمين بالفنون والجماليات.

وفى مجال الفنون التطبيقية لعب الخط العربى دوراً كبيراً فى تقدم فن الرسم والزخرفة فكان الخطاطون هم أرفع الفنانين مكانة، وكان الخط الكوفى هو أول ما استعمل من الخطوط العربية فاشتهر خطاطوا العراق وسوريا ومصر بتجويده حتى القرن العاشر، وقد استعمل هذا الخط فى تركيبات الهندسة العمودية والأفقية مضيفاً إليها زخارف.

وارتبط فن الرسم عند المسلمين بالخط وأنواعه، كما ارتبط بصناعة الكتب التى برعوا فى تجليدها، وتغليفها بالجلود وزخرفتها برسوم هندسية لحيوانات أو طيور والذى لا شك فيه أن قمة الزخرفة والإبداع الإسلامى قد بدت واضحة فى تزيين المصاحف والمخطوطات

---

(1) ديماند، م، س: الفنون الإسلامية أحمد محمد عيسى م. دكتور أحمد فكـرى، دار المعارف بمصر 1953، 5-24.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمد صدقى الجباخنجى: الموجز فى تاريخ الفن، دار المعارف 1980 ص 54.

والأبسطة وكذلك المنسوجات الفاخرة والأخشاب المطعمة بالعاج(1). وقد عرف هذا الفن الزخرفى المتميز بتكويناته الهندسية المتشابكة بفن الأرابيسك Arabesque الذى برع فيه الصوفية (2). وبالاضافة إلى براعة المسلمين فى فن الأرابيسك فقد أبدعوا فى الفنون الزخرفية كما برعوا فى فن الحفر، وفى صناعة التحف المعدنية وصناعة الزجاج والفسيفساء (الموزايكو) التى تتكون من قطع صغيرة من الزجاج أو الخزف الملون أو الحجارة المتعددة الألوان والأحجام وهى تستخدم فى تغطية الجدران(3).

وعلى هذا النحو يتضح لنا وجود نهضة فنية فى العالم الإسلامى، تشهد بذلك ما ترجمت عنه آثارهم المعمارية الزخرفية التى ظهرت فى جميع ما خلفوه لنا من أدوات وأبسطة ومعادن وزجاج وغيرها.

والحق أن الإسلام لم يحرم الفنون بصفة عامة وإذا كان قد حرم الظاهرة الجمالية بالنسبة لفنى النحت والتصوير فإنه لم يكن يرمى بذلك إلى تحريم هذين الفنين – النحت والتصوير- باعتبارها فنين فى ذاتهما بل نوه إلى وجوب تحريمهما بضروة الامتناع عما سيترتب على ممارستهما وانتشارهما بين الناس من سلوك وفعل- كما سبق القول- فالذى لا شك فيه أن جمال جسم المرأة الذى يفصح عنه الفنان ويبرزه من خلال نحت تمثال جميل إنما يمثل ثورة جنسية لدى الشباب فضلاً عن تعديه على قدرة الخالق فى خلقه وذلك تصوير الإنسان كمخلوق لا يقدر على خلقه سوى الله- سبحانه وتعالى- وبالتالى

---

(1) Souriau E. Clefs Pour P 9.

(2) Munro, Thomas: Oriental Aesthetics, Press Of Western Reserve University Elevenland 1965 P 28.

(3) Ibid.

تصبح قضية النحت والتصوير منظوراً إليها من جهتين محرمتين أولهما: إثارة الحس وما يستتبعه من هبوط بمستوى الخلق والكمال وبالتالى الدين والتقوى وثانيهما: التعدى على قدرة الخالق سبحانه فى خلقه ومحاولة تقليده مما يدفع إلى الفكر والمروق عن الدين وهذا بالفعل ما حرمه الدين عملاً بقول الآية الكريمة: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ ٱلۡكَرِيمِ ۝٦ ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ۝٧ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨ ﴾ [1].

ومما يدل على اهتمام العرب والمسلمين بالفنون أننا نجد لديهم تاريخاً فنياً متكاملاً موضحاً فيه مصادر استمدادهم للفن وروافد الفنون فى حياتهم خاصة وقد قويت صلتهم ببلاد الشرق الأقصى.

ويمكننا تقسيم مدارس الفن الرئيسية إلى أربعة أنواع هى:

المدرسة العربية، ثم الإيرانية، والمدرسة الهندية المغولية ثم أخيراً المدرسة التركية العثمانية، لكل مدرسة منها مميزاتها وخصائصها الفنية وطابعها المميز، مما يشير إلى مدى التقدم والاهتمام الذى حظيت به الفنون والجماليات عند العرب والمسلمين[2].

---

(1) سورة الانفطار: آية (7،8) مصحف القادسية المفسر ص 4-5.

(2) للحصول على مزيد من التفصيلات فى مجال الفنون الإسلامية والعربية يقترح الرجوع إلى المصادر التالية:

1- Reed, Herbert, The Meaning of Art, London 1954.
2- Runes, D.D And Schriekel.H.G: Encyclopedia Of The Arta Philosophical Library, New York 1946.
3- Alain. Ch: Propos Sur L'Etheiqe P.uF Paris 1952.
4- Segond.J: Traite D'Estheique, Aubier, Paris 1947.
5- Munro, Thomas: Oriental Aesthetics, Press Of Western Reserve University Cleveland 1965. =

4- الوعى الجمالى عند المسيحيين:

أهم ما يبرز لنا فى قضية الفلسفة الجمالية المسيحية هى قصية إشراقة المذهب أو جمال المذهب الروحى عند الفلاسفة المسيحين فى العصر الوسيط فضلاً عن الاهتمام بالفن بصفة عامة والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هل توجد فلسفة جمال بمعنى الكلمة كما جاء عند القديسين بولس وفى أصول الديانة المسيحية أن داخل كل فلسفة عظيمة – كما رأينا أو فى كل مفهوم عن العالم توجد فلسفة جمالية ممثلة فى المضمون الخفى وإشراقة المذهب على ما يذهب إلى ذلك سوريو الذى يقول: "أننا لن نتردد فى القول بأن هناك فلسفة جمالية مسيحية، وكذلك فلسفة جمالية إسلامية، وأخرى بوذية، وأخرى وثنية إلى غير ذلك وإذا أردنا أن نبحث فى فلسفة الجمال عند المسيحيين فى العصر الوسيط فيتعين علينا إلقاء الضوء على فلسفة كل من القديسين أوغسطين وتوما الاكوينى باعتبارهما علمين من أعلام الفلسفة والدين المسيحى فى القرون الوسطى.

6- أدرى بلرو: سومر فنونها وحضارتها، تقديم أندرية مالرو ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان، وسليم طه استكريتى المكتبة الوطنية بغداد 1977.

7- ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، أحمد محمد عبيسى م.دكتور أحمد فكرى، دار المعارف بمصر 1953.

8- عائدة سليمان عارف مدارس الفن القديم- دار صار بيروت 1972.

9- محمد صدقى الجباخنجي: الموجز فى تاريخ الفن، دار المعارف 1980.

10- ماهر كامل: الجمال والفن مكتبة الأنجلو المصرية 1957.

11- ذكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار النهضة المصرية 1948.

12- محمد عبد الرازق مرزوق: بين الآثار الإسلامية القاهرة دار المعارف 1953.

5- القديس أوغسطين وفلسفة جمال روحية:

على الرغم من تعصب أوغسطين الظاهر للمسيحية بيد أنه كان ينتمى إلى العالم القديم خاصة، وقد جاء من أفريقيا الشمالية التى تغلغل فيها الرومان آنذاك وقد رأى فى نهاية حياته مدينة هيبون Hippon التى كان يعمل أسقفاً فيها محاصرة من البرابرة الفاندال Barbares Les Vandales وترجع أهمية أوغسطين فى فلسفة الجمال إلى أمرين أساسيين أولهما: تأليفه لكتاب قيم عن الموسيقى، وثانيهما: هو روح فلسفته العامة المشبعة بالفلسفة الأفلاطونية[1]. وهو ما يمكن تسميته بعلم الجمال الميتافيزيقى فقد أشار فى ثنايا فكرة الجمال المشبع بروح الأفلاطونية إلى أن الجمال هو إحدى الصفات، وهى بالذات من الصفات التى تقربنا من الله كما أن بالأخلاق مسحة جمالية، أما الشر كما يقول مثل اللون الأسود فى لوحة جميلة ولكنه مستخدم بعناية[2]. وفضلاً عن ذلك فقد تميز أسلوب أوغسطين فى كتابته بطابع الغناء الشعرى مما يدفع إلى القول بوجود نزعة جمالية فى فلسفة القديس أوغسطين.

6- القديس توما الاكوينى والفكر الجميل:

كان القديس توما الاكوينى الذى تبلور فكره خلال القرون الوسطى (القرن الثالث عشر) صوفياً ومنطقياً فى آن واحد.

عالج مشكلة الصلة بين الفلسفة والدين من منظور عقلى، وحاول أن يبرر المسيحية بالعقل، كان توما الاكوينى مهندساً للأفكار منظماً لها، عاشقاً للعقل، وترجع أهميته إلى أننا نجد عنده بعض

---

(1) Souriau E. Clefs Pour P 9.

(2) De Brughe,E: Etudees D'esthique mesievale, Bruges 1946 P66.

التعـبيرات والاشـارات الأولى إلى علـم الجمـال العقلـى[1]. وتـبرز هـذه الإشارات من خلال تعريفه للفن بأنه:

"التفكير السليم لعمل الشئ" ولكنه لم يميز تمييزاً واضحاً بين المنطق أو الجدلية الوضعية والمنطق البرهانى الذى يقول أساساً على التحليل الذى يستخدمه، وهذا هو الخطأ الذى تردى فيه المدرسيون خلال العصور الوسطى بيد أن ذلك لا يمنع – رغم ما يقال- من القول بالطابع البناء الخلاق للعصور الوسطى ففضلاً عن الآثار الرائعة ذات الطابع الجيد، فقد خلفوا لنا مثلاً ومدارس واتجاهات جديدة اضطرت أوربا رغم تمسكها بها وتضامنها معها أن تتخلص منها وتحطمها لكى تتحرر من سطوتها، فهناك مثلاً صلة قوية وغريبة بين تلك الآثار وخاصة الكاتدرائية القوتية، وهندسة الأفكار عند توما خاصة فى جملته اللاهوتية[2].

وهكذا يتضح لنا أن الفكر التحليلى يمكن أن يكون فكراً بناءاً وخلاقاً فالكاتدرائية تجمع بين جميع الأشكال من الناحية الإجمالية، وكذلك فى التفاصيل الدقيقة لأن لكل قطعة دورها فى الشكل الهندسى المتكامل التى تبرز من خلاله وهذا يكفى لفهم الدور الكبير الذى لعبته هذه العقلانية التى تتميز بها المذاهب العملية فى القرن العشرين تلك المذاهب التى تبرز حقيقة ما قد تبدو للوهلة الأولى نتاج خيال فياض وأحاسيس جياشة، وهنا تبرز العلاقة واضحة جلية بين الحضارة والفن وبالتالى تضيف هذه الأبحاث فى الفلسفة الجمالية قيمة ثمينة لتاريخ الفلسفة.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

وهكذا ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ويكفى شاهداً على ذلك ما ظهر فى عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصرين، وما خلفته من آثار فى زخرفة الكنائس، وفى فن الموسيقى الكنائسية التى كانت تعزف على الأرغن وكانت من أبرز أنواع الفنون التى ظهرت فى ذلك العهد وهى من الفنون المستوحاة من الدين(1).

وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية - فى البداية - الالتزام بالتقليد المتبع بعد تقليد رسم القديسين فى القرن الثانى وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندرى غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا التحريم إذ سرعان ما تحول هذا المعتقد التقليدى إلى السماح بالفن الرمزى.

وجدير بالذكر أن الفن قد بدأ فى هذه العصور معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية، وعلى وجه خاص فى بلاد سوريا وآسيا الصغرى.

ويبدو أن تاريخ الفن المسيحى فى بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً فى عصر النهضة الإيطالية فتفننوا فى تزيين الكنائس والمعابد وأبدعوا فى رسم الصور الدينية المعبرة عن الحوادث والمواقف الدينية، كما برعوا فى رسم الصور التى تمثل السيد المسيح والقديسين.

---

(1) Ibid.

7- الإبداع فى عصر النهضة الأوروبية:

بعد أن عاش الفن فترة من المجد والعظمة والقداسة فى العصر الوسيط حلت محله ثقافة جديدة دامت قرابة أربعة قرون من الزمان وبدات تظهر حركة التغيير هذه على الفن بصورة واضحة قبل أن تبرز فى العادات أو الفلسفة أو العلوم أو حتى فى الحياة الدينية، ولقد قيل دائماً، وهذا ما تحمله كلمة النهضة من معان أنها لم تكن ثبات على قيم الماضى بقدر ما كانت تحمل معنى التصحيح والتجديد Resturation للثقافة القديمة لكن هذا الرأى يجانبه الصواب فقد كانت الثقافة الأوروبية فى عصر النهضة بعيدة كل البعد عن الثقافة القديمة الحقيقية التى ظهرت فى دول البحر المتوسط قبل المسيحية فهناك اختلاف كبير فى العادات والنظام الاجتماعى والمناهج والمثل، ولكن هذا لا يعنى أن عصر النهضة قد تأثر ولو قليل بالثقافة القديمة، ذلك أن ثقافة هذا العصر قد أرادت أن تنشد التغيير والتجريد والتحرر مما سبقها، ومن ثم فقد عكف فنانوا عصر النهضة على دراسة ثقافة وفن العصور الوسطى من خلال الآثار الفنية والأدبية[1]. ولكنهم لم يبحثوا عن الروح أو الإلهام ومما لا شك فيه أن العديد من المفكرين قد ساهموا فى هذا التجديد الجمالي الذى شمل كافة المجالات خلال هذه القرون الثلاثة أمثال بترارك Petraque ودانتى Dante وسينينى Cennini وألبرتى فى إيطاليا، أما فى فرنسا فتجدر الإشارة إلى جان بلران Jean Pelerin وفياتور Viator واندرونيه دى سارسوه Androuet

(1) Runes, D.D And Schriekel.H.G: Encyclopedia Of The Arta (Philosophical Library, New York 1946 P34).

Due Cerveau وكذلك برنارد باليس Bernard Palissy وكل من اشترك فى تأليف مجموعة الثريا[1] . Pleiade.

ولقد عبرت إيطاليا عن حركة فنية عالية فى مطالع عصر النهضة الذى يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر بيد أنه يمكن تتبع جذور هذه النهضة تاريخياً منذ القرن الثانى عشر وهكذا استطاعت روما أن تجسد هذه النهضة فى أروع معانيها وذلك بسبب تقدمها فى فن المعمار الذى ساعد عليه وشجعه حكم البابا نيقولا الخامس وازدهار التجارة فاهتم فنانوها بفكرة العمق فى الرسم Perspective حيث تمكنوا من تصوير المناظر الطبيعية من مكان معين[2].

وخلاصه القول أن الفن المسيحى قد تجسد على يد فنانى إيطاليا المسيحيين الذين برعوا فى تصوير حياة المسيح وقصص القديسين من أمثال سيمابيو، وجيوتر، وفرا أنجيليكو وكذلك ماسليكو، وروفاييل الذى جلبت له لوحاته الرائعة شهرة عظيمة وهى "المادونا" أو "مادونا القديس سيكست" La Madonne De Saint Sisxte وكذلك صورته للعذراء على مقعدها ولا يفوتنا أن نذكر الأعمال الفنية الدينية "داوود" وفى الرسم مثل قصة الخلق التى صورها أعلى كنيسة "سيكستين" وهى من بين الأعمال التى خلدته لما تنطوى عليه من مناظر فنية خالدة تجسم صور الخلق، وتصور الإله وهو يفصل النور عن الظلام

---

(1) Letha By,Z.R. Medieval Art (Nelson And Sons London 1949 P60).

(2) Reed, Herbert, The Philosophy of Modern Art, And Faber Ltd London 1952 P 337.

كما تصور طريقة خلق الكواكب، ومباركة الإله للأرض، وكذلك مراحل آدم وحواء، وحتى مرحلة الإغراء والسقوط ثم جانب من التصوير يبين فيه تضحية نوح والطوفان فضلاً عن إبداعه فى رسومه الفردية فى الدين مثل رسم الأنبياء والرسل والقديسين، وكذلك رسم الملائكة [1].

وفضلاً عن مجهودات روفاييل وأنجلو فى ميدان التصوير والنحت تبرز لنا عبقرية فنية ثالثة دورها فى فن إيطاليا فى عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافنشى التى خلدته "الموناليزا" أو "الجيوكنده" لوحتى الشهيرة بالإضافة إلى أعماله الرائعة فى مجال التصوير الدينى مثل رسم الملائكة والقديسين[2].

وعلى هذا النحو امتزجت الاتجاهات الفنية والجمالية عند المسيحين بالدين فى عصر النهضة الأوروبية، فلا غرو أن تنبثق الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين المسيحيين فى صورة قيمة ومبدعة، وخالدة خلود الدهر.

8- تطور الفنون والجماليات فى عصر النهضة "رؤية تحليلية":

اتسم الفن فى عصر النهضة بالعودة إلى الطبيعة فكان على الفنان أن يدرس الطبيعة ويتأملها ولهذا يتعرض إيتين سوريو لظاهرتين أولهما ظاهرة التعليم فالفنان يجب أن يدرس الطبيعة، كما يجب أن يدرس على الطبيعة، عليه أن يرسم الجسم البشرى أو المنظر الطبيعى عارياً ولذا فعليه التمعن فى النظر والتفحص، ولو نظرنا إلى عالم الاكتشاف وجدنا كشف كريستوفر كولمبس للقارة الأمريكية

---

(1) Haine,H: Philosophie De L' Art, Hachette PP 165.166.

(2) Bertaux, Etudes D' histoireet D' Art, Hachette 1911 P 165.7.

واكتشاف دافنشى للضوء والظل Le Clair-Obscur ولقد كان لهذا الاكتشاف الأ خير آثاراً بعيدة المدى على الإنسانية فالفراغ الموجود بين نقطة الضوء ونقطة أفضل غنى بموجودات كثيرة تراها كل من العين والنفس الإنسانية وكان هدف الفن خلال الأربعة قرون هو سبر أغوار هذا الفراغ ليكون أداة للتعبير. أما الظاهرة الثانية فهى وجود معرفة جمالية فقد وضع عصر النهضة أسس العلوم الحديثة ولكنه لم يقابل بين المعرفة الجمالية والمعرفة العلمية فمدينة فلورنسا التى كانت فى القرن السادس عشر عاصمة الفن الأوروبى أو أحد عواصمه صارت فى القرن السابع عشر أحد عواصم العلوم وسوف تنطوى جذور الرومانسية على فكرة المعرفة الجمالية لكنها لم تكن واضحة كما كانت ذات طابع حساس أكثر من الطابع الفكرى، ولم يجد علم الجمال فى عصر النهضة تعارض بين الاثنين، فقد كان مغموراً بما يمكن تسميته بمذهب فيثاغورس الجمالى.

ولقد مضى علم الجمال فى دراسه النسب الإلهية Divine Propostion وعلم الهندسة، ولم تكن الوسائل الجديدة للتعبير عن البعد الثالث هى نتيجة هذه الدراسة فحسب بل لقد تولدت أيضاً موسيقى جديدة للخطوط.

وإذا كان ليوناردو دافنشى هو أول من قال أن دراسة الطبيعة يجب أن تكون أولاً وقبل كل شيء بحث عن المعطيات الرقمية فلم يكن هذا خلاصة تفكير منهجى عن مظاهر العلوم التى لم تكن موجودة بعد ولم تتبلور إلا بعد ظهور جاليليو لكنه كان تأثير فلسفة فيثاغورس الجمالية، ونستطيع أن نلاحظ أن من أهم أفكار علم الجمال فى عصر النهضة هو مراجعة تصنيف أو بالأحرى ترتيب الفنون،

وهكذا يحتل فن الموسيقى مرتبة عالية بالنسبة لترتيب الفنون لأنها من الفنون الحرة مثل الهندسة أو علم الفلك[1]. وهى علم أكثر من كونها فناً، وهى الفن الوحيد الذى يمكن مزاولته فى الجنة كالملائكة، أما التصوير والنحت فهى مهن يدوية أو حرفية، أما سائر الفنون فانها تحتل مرتبة واحدة ولكن عمل الرسام ليس عملاً يدوياً فقط رغم مظهره كما يقول ليوناردو دافنشى.

9- الحرية والالتزام فى الفنون المسيحية:

ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ويكفى شاهداً على ذلك ما ظهر فى عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين وما خلفته من آثار فى زخرفة الكنائس، وفى فن الموسيقى الكنائسية التى كانت تعزف على الأرغن، وكانت من أبرز الفنون التى ظهرت فى ذلك العهد وهى من الفنون المستوحاة من الدين[2]. وعلى الرغم من مواصلة المسيحية الرومانية الالتزام بالتقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين فى القرن الثانى، وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندرى غير أن الحال لم يدم طويلاً على هذا المنع والتحريم إذ سرعان ما تحول المعتقد التقليدى إلى السماح بالفن الرمزى.

وجدير بالذكر أن الفن فى هذه العصور قد بدا معبراً وأصيلاً وأكثر واقعية خاصة فى بلاد سوريا وآسيا الصغرى ويبدو أن تاريخ الفن

---

(1) Lethaby W.R. Mesievel Art Nelson And Sons Ltd. London 1949. P27.

(2) Hauser' A: The Social History Of Art Routledge Kegan Paul London 1951 P37.

المسيحى فى بدايته كان على عداء كبير ومقاومة للصور والتماثيل إلا أنه سرعان ما أنطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصاً فى عصر النهضة الإيطالية فتفننوا فى تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور الدينية التى تمثل السيد المسيح والقديسين.

10- الفن فى إيطاليا فى عصر النهضة: [1].

شهدت إيطاليا نهضة فنية عالية فى مطالع عصر النهضة الذى يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر، بيد أن أصول هذه النهضة يمكن تتبعها تاريخياً منذ القرن الثانى عشر. وبذلك استطاع فن العمارة فضلاً عن ازدهار التجارة أن يحققا نجاحاً وتقدماً لروما فى هذا العصر الذى يميز باحترام الفنون وتشجيعها[2]. ومن هنا يمكن القول بأن الفن فى عصر النهضة قد شهد تجسيداً للفن الإيطالى خاصة فى فلورنسا.

---

(1) المقصود بفن النهضة هو فن القرنين الخامس والسادس عشر الميلاديين، وكان محور النشاط الفنى والأدبى فن القرن الخامس عشر هو مدينة فلورنسا عاصمة إقليم توسكانا بتشجيع من عائلة دى مديتشى.

(2) Reed, Herbert, The Philosophy of Modern Art, And Faber.

الفصل الرابع

اتجاهات حديثة فى الفن والجمال

- مقدمة

1) تصور الجمال عند ديكارت.

2) عند ليبنتز.

3) بسكال

4) مالبرانش

5) بومجارتن

6) وليم هوجارت

7) إدموند بيرك

8) كانت

9) سيللر

10) شلنج

11) هيجل

12) شوبنهور

13) كوندياك.

- **مقدمة :**

عرضنا لنشأة الجمال والفن فى العصريين اليونانى والوسيط وأوضحنا مبلغ الاهتمام الفنى والجمالى عند اليونانيين، وكذلك عند فلاسفة العصر الوسيط من مسلمين ومسيحيين، وقد تبين لنا إلى أى حد ارتبط الجمال بالقيم المطلقة العليا عند اليونان كما عنى بفكرة القداسة والرمز الدينى فى العصر الوسيط وبوجه خاص عند مسيحى عصر النهضة الذى ارتبط الفن فى تصورهم بالإبداع والعبقرية المستمدة من الإله ولهذا ظهرت الأعمال الفنية لفنانين هذا العصر وهى تجسد صوراً ورموزاً دينية كالعذراء والطفل والشوكة المقدسة وقصة الخلق والطوفان وتمثال داوود وغيرها.

وإذا تخطينا العصر الوسيط وألقينا الضوء على اتجاهات الجمال والفن فى مطلع العصر الحديث وجدنا اهتماماً فائقاً بالفلسفة الديكارتية العقلية وما تبعها من الاتجاه إلى احترام العقل، والتأكيد على النزعة الموضوعية التى سادت عند القدماء والتى كانت تنحو إلى مطابقة الجمال بالحق ومن ثم يصبح ما هو جميل فى تصورنا على غرار ما هو حق.

والواقع أن اتجاه ديكارت نحو احترام العقل، وتأكيد الموضوعية قد حدا بالبعض إلى الاعتقاد فى موضوعية الجمال ومطابقته بقيمة الحق المطلقة وسوف تكشف لنا السطور القادمة عن اتجاهات ومذاهب الفلاسفة المحدثين فى الجمال وكذلك عن الاتجاهات الفنية والجمالية السائدة فى هذه المرحلة التى عبر عنها كل مفكر انطلاقاً من مذهبه.

ولا شك أن تاريخ الفكر الجمالى فى العصر الحديث يشهد بظهور النزعة الذاتية فى دراسة الجمال والتى نتج عنها ظهور ضرب من علم الجمال يقوم على الإحساس الذاتى للموضوع الجمالى.

1- تصور الجمال عند ديكارت *Descartes* (1596- 1650):

إذا كان المذهب الديكارتى قد اتسم فى طابعه الميتافيزيقى بالعقلانية والموضوعيية فإن هذا الطابع قد اختلف بالنسبة لمسألة الجمال التى رآها الفيلسوف من منظور وجدانى نفسى وبالتالى نسبى فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية فى طابعها وليس مستغرب أن نلمس هذا الموقف فى نظريته للجمال خاصة وقد كان هذا الاتجاه هو السائد فى عصره، وهو ما تميز به مبحثه الجمالى وخلع عليه طابع الذاتية والنسبية.

وقد تنبأ ديكارت فى مؤلفه الجمالى "موجز فى الموسيقى" Compenduim Musica بموقف كانت الجمالى حين قدم الذوق على مثال الجمال بالذات، وهنا فقد تميز المطلق بالنسبى والموضوعى بالذاتى، وهكذا يرى ديكارت أن الإحساس بالجمال بالذات يتوقف على نسبية المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية فى التقدير الجمالى من خلال الاهتمام بمجال قياسى الإحساسات والعواطف والأمزجة فى ميدان الفنون كما فتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة واجتهد فى تأسيس النزعة الرومانسية فى الفنون والجماليات.

الموقف النسبى للجمال عند ديكارت:

تعتمد نظرية ديكارت فى "جمال الموسيقى" التى بسطها فى مؤلفه "ملخص فى الموسيقى" على الربط بين العقل والإحساس أو الشعور فهو يذهب إلى أن الموسيقى Musica تعتمد على حسن السمع ولا يعنى

ذلك أنها تكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطة والمعمول بها فى علم الموسيقى بل إن حسن السمع أو الاستماع به يوازى فى أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة أو السليمة من حيث القوانين والايقاعات الموسيقية ومن ثم فلا وجود لما يسمى بالمطلق أى الجمال المطلق لأن ما يحوز إعجاب البعض منا قد لا يجوز إعجاب البعض الآخر وكذلك فإن الجميل فى نظر البعض قد يبدو عادياً فى نظر البعض الآخر، أو قبيحاً فى نظر آخرين ، وهكذا يذهب ديكارت إلى التأكيد على نسبية الظاهرة الجمالية ويرفض أن تكون مطلقة كما رآها أفلاطون، ولهذا فقد اهتم بمسألة الإحساس والذوق الفردى حتى يتسى لنا معرفة موضوعات الجمال بصورة نسبية.

وتجدالإشارة إلى أن الاتجاه النسبى هو الذى تميزت به هذه المرحلة فقد عبر بسكال عنه فضلاً عن إشارته إلى الطابع الفردى فى الجماليات والفن خاصة فى موضوع "المشاركة الوجدانية" إذ رأى أن التذوق الأدبى ينشأ عن ضرب من المشاركة الوجدانية بين الأديب والمتذوق وهى صفة من أهم الصفات التى تميزت بها الآداب العالمية التى تخاطب الإنسان مباشرة والإنسان بصفة عامة، وقد عبر بسكال عن ذلك فى الخاطرة رقم 320 من خواطره حيث يشير فيها إلى موضوع النسبية والمزاج الشخصى فى مسألة تقييم الأعمال الأدبية[1].

ويذهب ديكارت فى عرض نظريته فى الجمال إلى أن جميع الفنون نتطوى على لذة (عقلية وحسية) وهى لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصرى الحس والعقل معاً ومن ثم يجب أن يتفق موضوع الجمال مع عضو الحس، كما يطابق العقل فى نفس اللحظة

(1) Pacal: Pensees, Secl Pen 32 Paris 1943 P 65-67.

فكيف يتم ذلك؟ أى كيف يتم حدوث اللذة العقلية أو الاستماع بالجمال نتيجة توافق وانسجام عنصرى الحس والعقل معاً.

إن ديكارت يعطى مثالاً لذلك بفن الموسيقى الذى أسهب فى شرح أصوله، وقواعده فى مخطوطته القيمة "ملخص الموسيقى" التى كتبها باللاتينية، وقد تضمنت آراءه فى الأصوات والأنغام الموسيقية، والإيقاعات وأنواعها كما احتوت على أجزاء من بعض رسائله، ومناقشاته مع علماء عصره أمثال بيكمان، ويرى ديكارت فى هذا المؤلف أن الصوت الذى يعد- فى حد ذاته- مصدراً للجمال والفن يمكن أن يسبب ألماً وضيقاً لسامعه فى حالة ما إذا سمع بإيقاع عالى، أو مشوش، فتتحول المتعة الفنية المنتظرة منه إلى اضطراب وألم فى الأذن (وهى تمثل عضو الحس الذى يستقبل الصوت) (1).

ومثل هذا النوع من الموسيقى- الذى يثير الألم فى عضو الحس والاضطراب فى النفس- لا يثير فى النفس أدنى شعور باللذة، أو السعادة، ويقول ديكارت كذلك أن مثل هذا الموقف يمكن أن يحدث فى حالة سماع الصوت المنخفض الذى لا يكاد يسمع (أى يصل إلى عضو الحس (الأذن)، فإنه لا يثير فى النفس كذلك شعوراً باللذة أو التذوق، لأن الأذن لا تستريح له، ولا تتقبل سماعه.

وعلى هذا النحو يشير ديكارت إلى أمرين هامين فى هذا الموضوع:

---

(1) Cescartes: Copendium Musica Oeuvres De Descartes, Cg . A.P.T. Tomex Leopold Cerf 1903 P 133.

أولهما:- أهمية الاحساس، وبالتالى أهمية العضو الحاسى الذى يستقبل المؤثرات الصوتية أو المرئية.

ثانيهما:- التأكيد على وجود ضرب من الاتزان[1]. فى كل حاسة من الحواس التى تشعر بجمال الفن، بحيث لا تتحق اللذه ما لم يتحقق هذا الاتزان، وهذا ما عبر عنه "ديكارت" فى مثال صوتى الموسيقى الصارخ، والمنخفض.

من خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما ديكارت يتضح لنا أنه يذهب إلى اشتراك العقل والحس معاً لتحقيق اللذة الجمالية، فاللذه الباطنية وحدها لا تكفى، أى لذة الإحساس، والشعور ولكن لابد من مشاركة الحواس فى نطاق العلم الطبيعى، لذلك تصبح اللذة المتعلقة بالحواس فى حالة تجريدها من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجى (عضوى) وهنا فمن الضرورى مشاركة الحس والعقل معاً حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية، فإن خلو اللذة المتعلقة بالحواس من إحساسات النفس، ومواجدها، وتعلقها بكل ما هو عضوى إنما ينقص من قدرها، ويبطل من فاعليتها وتأثيرها الفنى على الإنسان ككل (أى باعتباره شعوراً وحساً، ولو صح ذلك لما تحققت أى لذة جمالية على النحو الأكمل، بل لأصبح فعلها أشبه بشيء مادى تجريبى يصدر عن العالم الطبيعى، ويخضع لمؤثرات فى الملاحظة والتجربة ولهذا يفتقد الشعور الإنسانى الرفيع الذى تتحقق من خلاله اللذة الجمالية، بصورة نسبية شخصية.

---

(1) Ibid.

واللـذة الجماليـة علـى مـا يـرى ديكـارت وسـط بـين طـرفين أحدهما : الإفراط فى إثارة الحس. والثانى القصور عن إثارته، وفى كلتا الحالتين يمتنع تحقيق التوازن، والانسجام بين عضو الحس، وبين العقل الإنسانى، وهو المطلب الرئيسى لتحقيق الجمال عند الفيلسوف، حيث لا تحدث اللذه بدونه.

وبالإضافة إلى أهمية مشاركة العقل، والحس فى إحداث اللذة الجمالية، يشير الفيلسوف إلى أهمية مسأله الترابط والتعاطف الوجدانى من جهة، والتنافر من جهة أخرى فى أحكامنا على الجمال- وهى مسألة أشار إليها بسكال فى فلسفته الجمالية.

وتعنى على سبيل المثال أن حكمنا على أبنائنا يكون متسماً بشيء من الاستحسان مهما بلغ بهم مستوى القبح، كما أن سماعنا لصوت قريب، أو أليف إنما يثير فى نفوسنا القبول والانسجام ومن ثمة نحكم عليه بالجمال. وعلى العكس من ذلك فان تصورنا عن شخص ما يجعلنا لا نصدر عليه حكماً بالجمال، مهما بلغ من حس وروعة إن هذا الموقف يبين بوضوح الاتجاه النسبى الغالب على الأحكام الجمالية لفلسفة ديكارت لأن استناده على حكم الذوات المختلفة على أمر من الأمور إنما يتعلق بها شخصياً.

وهكذا نرى أن موقف ديكارت الاستطيقى ينحصر فى الربط بين طرفى الحسى، والعقل لأهميتها معاً فى إحداث اللذة الحقيقية بالجمال.

ويتفق موضوع مشاركة العقل مع الحواس فى إحداث الشعور باللذة الجمالية مع موقف ديكارت من مسألة الاتحاد بين النفس والجسد، والمعروفة بالثنائية التى يرى فيها أن الانفعالات هى حالة ناتجه

عن الاتحاد بين جوهرى النفس والجسد لما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعورى من جوانب اللذة الجمالية عند "ديكارت" وكانت الحواس من جهة أخرى هى جزء لا يتجزأ من البدن الذى يتأثر بالانفعالات والعواطف فإن الاتحاد بينهما يكون وثيقاً والتأثير متبادل وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين فى تكوين الشعور بروعة الجماليات يقول ديكارت فى المبادئ "ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الذهن وفعل الإرادة" كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية فى الفقرة رقم 63 من المبادئ بقوله: "كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكرة من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم والثانى هو طبيعة النفس"[1].

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية. وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين فى الإنسان هما قوتا الحس، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالى، والتقييم الفنى.

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت فى موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالى، و التقييم الفنى، وكيف أنه أرجعهما إلى اجتماع عنصر الحس، والعقل معاً إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها فى تكوين الفعل الإنسانى، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذى تؤديه قيمتا الجمال والحق، وكذلك الصلة بينهما.

بين قيمة الحق المطلقة، والإحساس النسبى بالجمال:

وسوف نعرض – تحت هذا العنوان – بالمناقشة لبعض الآراء التى قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند "ديكارت" ومن بينهما من

---

(1) ديكارت. مبادئ الفلسفة : عثمان أمين فقرة 63 ص 161.

يقول بمطابقة الفيلسوف بين قيمة الحق المطلق، وبين الجمال متصوراً كل ما هو حق، هو بالضرورة جميل.

وقد أشارت فلسفة ديكارت إلى أن الحقيقة مطلقة، وعليا وقيمة حقة يقينية لا رجعة، ولا حياد عنها ولا نسبية فيها، وهى تتعلق بالعقل وحده، وتنبثق منه، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعلق بها من وهم أو زيف فالحقيقة هنا لا تتطابق مع الجمال.

لقد قدم ديكارت نظريته فى الجمال، وهى مؤسسة على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفى الثنائية التى تحقق للإنسان الشعور بلذة الجمال فى حين أن الحقيقة فى ميتافيزيقاه هى الفكر المجردة بالفكر فى ذهن خالص منتبه فكيف إذن تتطابق مع الجمال الذى يجمع بين عنصرى العقل والحس؟ فى حين أن الحقيقة المتميزة بالجلاء والوضوح هى ما لا يشوبها حس أو انفعال إن المشاعر الجمالية تفسح المجال لقوة العقل، ولوجود المشاعر الذاتية النسبية بين الأفراد، وشتان ما بين فكر بذاته الخالصة، وآخر يستند إلى الحواس وهى مصدر التغير واللبس إنه التمايز بين البداهة والوضوح، بين الغموض واللبس أى بين الخضوع المطلق لأحكام الذهن، وبين حالة يشترك فيها مع الحواس فيفسح المجال لمؤشرات النفس وأهوائها.

وهكذا يتبين لنا اتساع الهوة بين ما هو مطلق أو موضوعى أى ما هو عام كلى، لا تختلف حوله الآراء، وبين ما هو نسبى، أو ذاتى خالص أو جزئى تختلف فيه الآراء وذلك لتداخل عوامل فسيولوجية، وسيكلوجية، وعلى هذا الاعتبار يكون الحكم الجمالي تقييمى نسبى يختلف باختلاف الأشخاص بل يختلف أيضاً بالنسبة للشخص الواحد تبعاً لأحواله النفسية والاجتماعية المحيطة به والمؤثرة عليه، فى حين يظل

عن الاتحاد بين جوهرى النفس والجسد لما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعورى من جوانب اللذة الجمالية عند "ديكارت" وكانت الحواس من جهة أخرى هى جزء لا يتجزأ من البدن الذى يتأثر بالانفعالات والعواطف فإن الاتحاد بينهما يكون وثيقاً والتأثير متبادل وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين فى تكوين الشعور بروعة الجماليات يقول ديكارت فى المبادئ "ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الذهن وفعل الإرادة" كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية فى الفقرة رقم 63 من المبادئ بقوله: "كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكرة من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم والثانى هو طبيعة النفس"[1].

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية. وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين فى الإنسان هما قوتا الحس، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالى، والتقييم الفنى.

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت فى موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالى، و التقييم الفنى، وكيف أنه أرجعهما إلى اجتماع عنصر الحس، والعقل معاً إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها فى تكوين الفعل الإنسانى، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذى تؤديه قيمتا الجمال والحق، وكذلك الصلة بينهما.

بين قيمة الحق المطلقة، والإحساس النسبى بالجمال:

. وسوف نعرض – تحت هذا العنوان - بالمناقشة لبعض الآراء التى قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند "ديكارت" ومن بينهما من

---

(1) ديكارت. مبادئ الفلسفة : عثمان أمين فقرة 63 ص 161.

تبالى، فمن أيسر الأمور أن تضل، وتختار الزلل بدلاً من الصواب والشر عوضاً عن الخير مما يوقعنى فى الخطأ أو الإثم [1].

إذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الجمال عند ديكارت هو الحق، فالبعض الآخر ينظر إلى تجربة الجمال عنده باعتبارها لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية، من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب[2]. بمعنى أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة- السطحية - أى تجربة تتحدث عن نفسها.

وهذا الرأى مردود عليه بأن محاولة ديكارت إدخال مسأله الحواس، وبيان فاعليتها فى التجربة الجمالية إنما تدل على اهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجربة على النفس الإنسانية فان ما ذكره عن صوت الموسيقى العالى أو المنخفض إنما يدل على تجربته العملية الفنية بسماع الموسيقى، كما أن محاولته النظر إلى الموسيقى ودراستها فى مخطوطته "موجز فى الموسيقى" إنما تعطى لنا انطباعاً بمدى تفهمه لهذا العلم والفن ومحاولة دراسة قواعده وشروطه فى سبيل إقامة نظرية جمالية "فى فن سماع الموسيقى" والقيمة الجمالية للصوت السليم أو النغم الجميل.

ولا شك أن ديكارت قد بذل جهده فى مؤلفه الصغير لبيان تأثير الموسيقى (الصوت) على الأذن (عضو الحس) ومحاولة الربط بين العقل، والحس، فالأول هو أساس فلسفته المتكاملة والثانى هو وسيلة الاتصال بعالم الحس الذى هجره الفيلسوف عندما بدأ فى الكتابة عن اليقين

(1) ديكارت: التأملات عثمان أمين ص 135-136.

(2) محمد صدقى الجباخنجى: الحس الجمالى دار المعارف بالإسكندرية 1983 ص95.

والثبات، ومع ذلك فقد عاد إليه وأعاد له مجده فى عالم الفن أو عالم الموسيقى فذكر أن عضو الحس جسر هام لنقل أصوات الموسيقى فى درجة هدوئها أو عنفوانها إلى إحساس الإنسان، ومن ثم يتهيئ العقل بالتعاون مع الحس لإصدار حكماً مشتركاً بلاستحسان أو الاستهجان.

ولسنا هنا فى سبيل عرض نظرية ديكارت فى الموسيقى بقدر ما نحن فى حاجة إلى إبراز أهمية موضوع اعتماده على أعضاء الحس فى رؤيته الجمالية، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بميله للصورة الجميلة، أو المثال الجميل وغيرهما من المناظر التى تستريح لها العين، فالذى يستمتع بصوت الموسيقى هو الذى يسعد برؤية التمثال الجميل، أو الصورة الجميلة وهكذا تكتمل عند ديكارت معالم التجربة الفنية، فانه ليس من الضرورى أن يكون الفيلسوف المهتم بالجمال مثالاً أو موسيقياً، أو شاعراً أو رساماً حتى يشعر بالتجربة الجمالية، أى بعنفوانها على نفسه حقيقة إن معايشة التجربة الذاتية فى الفن هى معايشة رائعة ووقفة لاستجماع معاناه الذات وإحساساتها ومشاعرها المرهفة التى تنصب داخل عمل تشكيلى إبداعى بيد أن ذلك لا يعنى أن نربط ربطاً وثيقاً بين صدق الشعور الفنى، واحتواء الخبرة الفنية على الممارسات العلمية، والواقعية فى مجال الفن والجماليات.

ولقد ذكر مؤرخو حياة الفيلسوف أنه كان مولعاً بالشعر والشعراء، كما كانت له اهتماماته بالفن التمثيلى، وألف للملكة كريستين تمثيلية شعرية غنائية[1]. لكنه أعجب بدرجة كبيرة، لما

(1) عثمان أمين: ديكارت ص 259.

تنطوى عليه من اهتمامات فسيولوجية ورياضية عبر عنها فى نظريته الجمالية[1].

حقيقة أن ديكارت بصفته فيلسوفاً عقلياً قد أولى اهتماماً كبيراً للمسائل العقلية، فهو صاحب الكوجيتو الشهير "أنا أفكر أذن فأنا موجود" والذى أكد من خلاله على وجود الوعى الذى هو دليل وجود الذات، إلا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها إحساسها بذاتها فإن نصوصه الكثيرة، والمتناثرة فى مؤلفاته تشير إلى أن الإحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها، ولو أن الإنسان تصور أنه لا جسد له على الإطلاق فإنه لن ينسى فى تلك اللحظة إحساسه بذاته وآنيته التى تختص بالتفكير.

وعلى هذا النحو تشير مسيرة العقلانية عند ديكارت فهى لا تمثل مجرد العقلانية المجردة؟ الرمزية لأنها تحمل بداخلها شعور وإحساس بوجود الذات وعندما اتجه إحساس ديكارت الجمالى واختار الموسيقى من بين ألوان الفنون، فقد كان قد تخير بذلك اللون أسماها وأرفعها وأكثر تجريداً مما يتفق مع منطق مذهبه، كما ربط بينها، وبين حاسة السمع برباط وثيق والأخيرة تمثل منفذ النفس فى الإحساس بحركة صوت الحياة من حولها.

إن الإحساس الجمالى عند ديكارت قد أتى معبراً عن مذهبه العقلى، ومبرهناً على وحدة العقل والحس فى الخبرة الجمالية السليمة، تشهد بذلك سطوره اللاتينية التى عبرت عن تجربته مع الأصوات ودرجاتها، والنغمات، والإيقاعات وهو يفسر نظريته فى الموسيقى،

(1) المرجع نفسه ص 260.

ويستعين بجداول ورسوم إيضاح كما هو مبيناً فى الشكل رقم (1) ورقم (2) وكأنه يقترب من أن يكون فناناً موسيقاً.

وبعد أن عرضنا لفكر ديكارت الجمالى، ألسنا نرى أنه يدل حين يبحث فى دراسته للإبداع الفنى عند الإنسان على مقدار كلفه بدراسة الفن الجميل، ومحاولة التوصل إلى معرفة أسباب حدوث اللذة الجمالية، وعوامل تذوق الجمال أو النفور من الاستماع للأصوات، وتآذر عنصر العقل والحس فى إحداث المتعة الجمالية، ألا تدل اهتماماته هذه على مقدار اتجاهه العملى فى دراسته للموسيقى، وفى رؤيته للجمال النظرى، والتذوق الفنى وكذلك فى علاقتهما بنفس الإنسان عند ديكارت:

" لقد تحدث أيضاً - شأن مؤسس الأكاديمية واللوقيون - عن المشاعر الموسيقية وجعل للإيقاعات قيماً أخلاقية، فقد تصور أن لهما تأثيراً مباشراً على النفس البشرية لذلك أعرب ديكارت عن إيثاره وحبه للإيقاعات التى لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف مثل الإيقاعات البسيطة لا المعقدة وكذلك الهادئة المعتدلة، كما ذهب إلى ضرورة إستخدام النسب البسيطة فى المسافات النغمية وردد الشكوى التى سبق أن أعلنها أفلاطون فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التى كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له فى أساليبهم الكوانترا بصية، وكان ديكارت متمشياً مع المذهب القديم فى إخضاع المشاعر للعقل حتى لا تؤدى حاسة السمع إلى تضليل النفس أو يفسد العقل بجموح الخيال[1].

---

(1) Gibert.K.Kuhn: A history Of Esthetic.

Secunda figura.

			Consonantiae simplices			Compositae primae			Compositae secundae
Octavae.		1/2			1/4			1/8	
Quintae	2/3			1/3			1/6		
Ditoni.		4/5			2/5			1/5	
Quartae	3/4			3/8			3/16		
Sextae majores		3/5			3/10			3/20	
Tertiae minores	5/6			5/12			5/24		
Sextae minores		5/8			5/16			5/32	

شكل (٢)

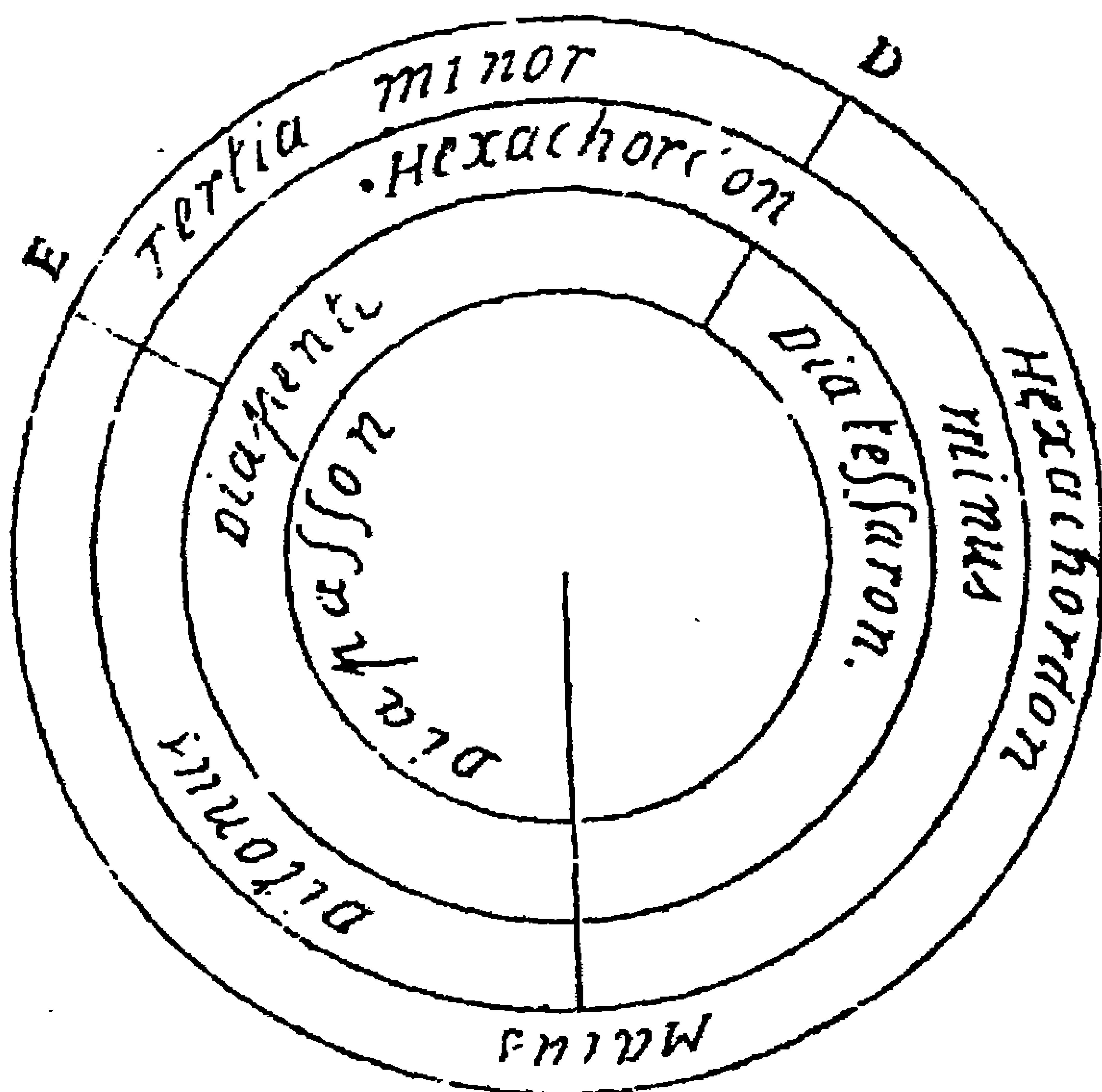
Hic sextam minorem addidimus, quam tamen nondum inveneramus in superioribus. Sed illa potest educi ex dictis de octavâ : à quâ si ditonus abscindatur, residuum erit sexta minor. Sed mox clarius.

3 Nunc verò, cùm iam iam dixerim omnes consonantias in octava contineri, videndum est quomodo id fiat ; & quomodo ex illius divisione procedant, vt illarum natura distinctius agnoscatur.

Primum autem, ex praedictis*, certum est iri fieri

* [illegible]

vel duos integros adiungere, vbi apparebit octauam omnes conſonantias componere.



شكل (1)

Ex iam dictis elicimus omnes conſonantias ad tria genera poſſe referri : vel enim oriuntur ex primâ diuiſione vniſoni, illæ quæ octauæ appellantur, & hoc eſt primum genus ; vel 2°, oriuntur ex ipſius octauæ diuiſione in æqualia, quæ ſunt quintæ & quartæ, quas idcirco conſonantias ſecundæ diuiſionis vocare poſſumus ; vel denique, ex ipſius quintæ diuiſione, quæ conſonantiæ ſunt tertiæ & vltimæ diuiſionis.

2- ليبنتز ***Leibntz*** (1656- 1716)

بعد أن عرضنا لموقف ديكارت من موضوع الجمال، وأشرنا إلى رأيه فى الربط بين الذهن والحواس، وإيمانه باللذة الجمالية الصادرة عن الانسجام والتوازن بين أعضاء الحواس وأفعال الذهن، وأن أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبى نبحث فى نظرية الجمال عند ليبنتز (الفيلسوف الألمانى العقلى المثالى) التى تعد أفكاره تتبوءاً بالأفكار التى ظهرت بعده خاصة عند كل من بومجارتن وكانت [1]. أما على مستوى فن العصر فإن فلسفة ليبنتز الجمالية تعبر عن الحرية التى تميز بها فن الباروك فى أشكاله التى بعدت عن الكلاسيكية، ولكنها رغم ذلك اتصفت بالتآلف الفنى والفلسفة الجمالية المعتمدة على الأناقة والائتلاف أكثر من الجمال[2]. مما ولد الحركة فى الخطوط أن فلسفة الجمالية ذات الطابع الحر التأليفى المتنوع هى خير ما يعبر عن فلسفته هذا العصر، عصر الباروك Baroquie فعند ليبنتز العالم ملاء لا خلاء فيه، وملاء بالحيوية والجمال فالكون رغم كثافته متآلف بطريقة تجمع بين أجزائه التى تفيض بالحيوية.

ورغم أن بسكال لم يخصص جزءاً من منهجه لبحث القضايا الخاصة بالفن والجمال إلا أننا نجد لديه تبريراً جمالياً للحقيقة فالعالم ليس هو فقط الأفضل ولكنه الأجمال أيضاً فقد عرض فى المونادولوجية Monadology – على سبيل المثال- فكرة حيوية المادة، وأن كل مادة هى بمثابة مرآة حية ودائمة للكون كالمدينة التى ترى من عدة زوايا مختلفة، وهى بذلك متعددة الواجهات لكنها تحتفظ فى نفس

---

(1) Gomorich.E.H The Story Of Art. Phaidon, Landon 1953.

(2) Ibid.

الوقت بوحدتها وهذه هى الوسيلة لاكتساب العديد من الاختلافات الممكنة ولكن فى نظام شديد، أى هى الوسيلة للوصول إلى أكبر قدر من الكمال Perfection على حد قوله.

ولما كان نسق ليبنتز الفلسفى يقوم على مبدأ الانسجام الأزلى فقد ارتبط مذهبه الجمالى عن كثب بأفكاره عن سبق التوافق، وفكرة الإنسجام الأزلى بين المونادات الروحية المتميزة وبين شعورنا الباطنى بهذه الحيوية المتدفقة وتأمل الحيوية التى تعمر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاء عندما نكشف عن موضوعات أدراكاتنا عن طريق التفسير العلمى.

يقول لبينتز: "يبدو أنه يوجد فى كل جزء من المادة عالم من المخلوقات والكائنات الحية، والحيوانات والنفوس النباتية والحيوانية"(1).

والعالم عند لبينتز أو " الطبيعة هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلى وحيوية خالصة فهو يتصور أنها لا شىء فى العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا فى حياة، وتطور، ونمو ولا تنطوى الطبيعة إلا على كل ما هو حساس، وحسى، فكل ذرة من المادة هى مجلى لعالم من المخلوقات التى تفنى وتتحرك دائماً، وفى الطبيعة لا شىء يولد إذ لا يوجد ميلاد، لأنه لا يوجد موت بمعنى مطلق، لأن الذى ينتهى من الوجود يبتدئ فيه ولكن فى صورة أخرى، وهكذا يصبح العالم فى تصوره مجال نسخ وتحول، أو حركة وحياة، لأن أرواحنا خلقت مع العالم، ومن ثم فهى أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهى، وإلى هذا المعنى يشير لبينتز فى

---

(1) Leibniz,G.W: The Monadology. Carr.H. Wlos Angelos 1930 Para 66 P.P 114.155.

مونادولوجيته بقوله: "الميلاد تطور ونمو، والموت احتواء، ونقصان، فلا يوجد ميلاد مطلق، ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما"(1).

وهكذا تمثل النزعة الحيوية المثالية- اتجاهاً جديداً في الميتافيزيقا الليبنتزية حيث يبدو الوجود في ديناميكية خلاقة نشطة ومتطورة، نامية وفي حيوية تامة تتوج بالعالم، وتنتشر في المونادات من أقلها نوعاً حتى أسماها أي (المونادة الأعظم) يقول لبينتز: "وفي العالم لا شيء جاف أو عقيم أو ميت ولا صخب ولا فوضى إلا في الظاهر"(2).

وكان تصور لبينتز عن مدينة النفوس الناطقة من بين إسهاماته العظيمة في مجال الفلسفة المثالية، وتصور العالم الأفضل فقد جاء تصوره لهذه المدينة الفاضلة المثالية باعتبارها أكمل دولة ممكنة تحت أكمل، وأعظم إمبراطور(3).

ولقد تجسدت الرؤية الجمالية عند لبينتز في هذه المدينة، وكذلك في العلاقة بين المونادات بعضها البعض في العالم، فالعلاقات في هذا العالم المثالي تمارس بصورة مثالية أخلاقية، ولهذا فإن العالم يعد من أعظم منجزات الله المجدة الإلهية، التي تتداخل فيه عنايته وسبق تقديره فتصنع النظام والترتيب الذي يظهر بين المونادات من أقلها. شأناً، حتى طائفة النفوس العاقلة، أو الناطقة أو الأرواح Spirits التي تشعر بإدراكاتها وتتعقلها، وتحاول أن تحاكي الله، وتقلده كما تشارك في تكوين المدينة الإليهة للنفوس الناطقة، وهنا تبدو نزعة ليبنتز إلى تصور عالم فاضل جميل، مؤسس على الانسجام الذي ينتج

---

(1) Ibid Para 73. P 123.

(2) Ibid Para 86. P 116.

(3) Ibid Para 86. P 137.

من وجود الحق، والجمال، والكمال، والعدل فى مدينة النفوس الناطقة التى يعمل الكل فيها من أجل الخير [1].

وفى ظل حكم عادل من حكومة كاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة، ولا أفعال شريرة بدون عقاب أو جزاء يقول ليبنتز: "وفى ظل هذه الحكومة الكاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة، ولا أخرى شريرة بدون عقاب، وكل ما فى الوجود يجب أن يعمل لكى ينتصر خير الخيرين" [2].

وعلى هذا النحو المثالى الذى تصور فيه ليبنتز وجود عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدأ الانسجام والتوافق، جاءت اهتماماته بعالم الفن، وخاصة بفن الموسيقى الذى كان يعتبر مظهراً للإيقاع الكونى، تكون ماهيته الداخلية الأعداد والنسب، وليس مستغرب عليه أن يخلط بين الموسيقى والرياضة فقد كان أفلاطونياً مثالياً.

وكان ليبنتز يربط دائماً بين جمال الموسيقى، والجمال فى الكون الطبيعى، أو انسجام الموسيقى، وانسجام الطبيعة.

ولما كانت الموسيقى تمثل نوعاً من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التى تبعث اللذة فى النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة، فمن ثم تكون وثيقة الصلة بعلم الأعداد فهى لذلك حساب لا شعورى. ومظهر للإيقاع الذى يشمل الكون، كما أنها تمثل

---

(1) Ibid Para 86. P 100.

(2) Ibid.

الانسجام والجمال الذى تستجيب له نفس الإنسان لا شعورياً لأنها تمثل فى الكون عناصر النظام، والتنوع، والترتيب والانسجام [1].

جدير بالذكر أنه كان لفن الموسيقى دور هام فى الربط بين المونادات، والموناد الأعظم فى عالم النفوس الناطقة فقد كان دليل عناية الله بالكون وتحقيق أكبر قدر من الانسجام فى العالم الحيوى ذلك الانسجام الذى يحققه التركيب المنظم الجميل بين أسمى الإيقاعات.

هذه الوحدة فى الاختلاف، وهذا النظام الفائق فى الانسجام هو السعى إلى الجمال أو تعريف تقريبى له، وفقاً لهذه الفلسفة الجمالية إذا أضفنا لذلك أن ليبنتز هو أول من اكتشف فلسفياً اللاشعور وأن بعض الرومانسيين مثل جوته Coethe قد أفسحوا له مكاناً كبيراً فى فلسفاتهم الجمالية إذا أضفنا كل هذا- شعرنا بثراء فلسفة ليبنتز الجمالية[2].

بعد أن عرضنا لفلسفة الجمال عند كل من ديكارت ولبينتز نعرض لها عند بليز بسكال الفيلسوف الفرنسى المشهور لنرى موقفه الجمالى فى ضوء توجهات العصر.

3- بسكال *Pascal* (1632- 1662)

نعرض فلسفة الجمال عند بسكال ببحث ثلاثة موضوعات هامة هى:

---

(1) Lwibniz: La Theodicee, Paul Janet Troisi Ems, Paris Hachette 1373. P38.

(2) Souriau Etienne: Clefs Pour L' Es Thetique P 30.

1- التيارات الأدبية فى عصره وموقفه منها.

2- موقفة من فن الشعر.

3- أهمية دوره فى الأدب الفرنسى.

والحق أنه كان لنشأة بسكال الأدبية أثر كبير على حياته وخاصة بعد أن نمى فيه والده حب القراءة والشغف بالأدب بصفة عامة، كما ساعدت ظروف مجتمعه السياسة والاجتماعية، والدينية فى خلال القرن السابع عشر على احتواء الحركة الفكرية فى ذلك الحين والتعبير عنها على نحو ما عبر عن حالة بلاده الفكرية فى مختلف المجالات وإذا كان الفيلسوف قد تأثر بحالة مجتمعه الفكرية فى مجالات العلم والسياسة فإن مجال الدراسات الأدبية كان قد لعب هو الآخر دوراً كبيراً فى اتجاه فكره فى هذا الميدان.

والذى لا شك فيه أنه لم يكن مفكر القرن السابع عشر من أثر على فكر بسكال بقدر ما كان لكورنى Corneille وديكارت Descates اللذين تعدى أثرهما عليه إلى التأثير فى العصر كله.

وكان الأول أديب، وكاتباً مسرحياً، تشهد بذلك مسرحياته الرائعة التى شاهدها جمهور باريس ما بين عام 1636، 1643 من أمثال سيد Le Cis أو سينا Cinna وهوراس Harace وبوليوكيت Polyeucte، وقد صورت هذه المسرحيات الإنسان فى حالة المثل الأعلى الذى يجمع فى شخصيته صفتين هامتين يتمثلان فى الشخصية المتكاملة هما: صفة الحرية الكاملة التى لا تضعفها العواطف، والانفعالات وتقوم عليها فى الوقت نفسه وصفة حكمة النظر، ونور العقل، وهما ما يهتدى بهما الإنسان إلى ما يحقق حريته ولذا فقد صور كورنى الشخصية الإنسانية وهى قائمة أو مؤسسة على صفتين

رئيسيتين هما : الحرية الكاملة والحكمة العالية ، فليس ثمة قيمة للحكمة بدون الحرية أى أن يكون الإنسان حراً ، كما أنه لا قيمة للحرية بدون أن يتمتع بكامل حكمتة العليا ، ولذلك فقد صور المثل الأعلى للإنسان فى نهاية مسرحياتة بالبطل الذى يمثل للشخص الشجاع ، الحكيم المتريث المقدام، وهو كذلك العالم والمفكر الحر.

وهكذا استطاع تفكير كورنى أن ينفذ إلى عقول المفكرين فى هذا العصر ويلعب دوراً خطيراً وهاماً على مسرح الأحداث الأدبية والسياسة أما العامل الفكرى الثانى فقد تمثل فى أثر فكر ديكارت الذى اتجه إلى الإعلاء من ثقة الإنسان فى عقله وحكمته كما حاول إبراز مسألة إرادة الإنسان وحريته الكاملة ، ومن ثم أصبح الإنسان الفاضل فى تصوره هو الإنسان الأعلى إلا أنه لا يمكن أن يحقق هذه الصفة فى ذاته ما لم يتحل بصفتين أساسيتين هما ، العقل الواضح المتميز، والإرادة القوية ، وهما صفتان تظهران فى اتحاد وانسجام من خلال الشخصية الإنسانية وللفضيلة عنده اسم خاص هى "الأريحية" أو "السماحة الكرم Le Gene Rositè" ووفقاً لما تقدم فإن ديكارت يرى أن الرذيلة Vice هى الشر Mal أما الخير فمبعثه نفوسنا ، تتوجه إرادتنا إليه إذا ما تحلت بالأفكار الصحيحة المتميزة الواضحة التى يؤكدها ديكارت فى المقال عن المنهج.

وهكذا نجد أنفسنا فى مواجهة مفكرين عظيمين كان لهما أعظم الأثر فى فكر هذا العصر (عصر لويس الثالث عشر ووزارة ريشيلو) فتصورا المثل الأعلى للإنسان الذى كان يتصوره الناس فى عصريهما أروع تصور، ومن ثم عبرا عنه خير تعبير ، وخاصة الأول فى صورة أدب نثرى أو شعرى.

والواقع أنه لم يستطيع مفكر آخر أن يترجم عن روح عصره مثلما فعل هذان الشخصان.

ويبدو أن بسكال كان أديباً عبقرياً عبر عن أفكاره ومشكلاته تعبيراً شخصياً، خاصة وقد صاحبت فلسفته ظروف نفسية فقد نشأ يتيماً من الأم ولم يناهز الثالثة من عمره، وعلى الرغم من ظروف مرضه المزمن الذى يعانى منه طيلة حياته مثل شلل نصفى، واضطراب معوى، وصداع شديد لا يحتمل إلا أنه قد نبغ فى مجالات العلم، والسياسة والأدب.

1- التيارات الأدبية فى عصر بسكال وموقفه منها:

على الرغم من أن بسكال كان واحداً من أكبر شعراء النثر فى عصره بيد أنه كان يهاجم الشعراء، ويتهمهم بأنهم أصحاب لغة مهنية La Langue Profesionelle لا تعبر إلا عن المهنة فحسب، ومن ثم تفتقد إلى روح الشعر، ولغته الساحرة مما دفعه إلى اختراع لغة خاصة به La Langue Speciale.

ورغم أن موقفه من اختراع هذه اللغة الخاصة قد نتج عن أزمة الأدب واللغة فى عصره، إلا أن بعض مؤرخى الفلسفة يذهب إلى القول بأنه كان أسيراً لفكر كورنيه، وأنه لم يقرأ شعر جميع شعراء عصره، ورغم كل ما رموه به من سهام نقد إلا أنهم عادوا واعترفوا بأصالته فى مجال الشعر، وفى التسامى بالحياة الخلقية والفلسفة الإنسانية العميقة.

يقول بسكال فى مجال الأدب: "شاعر وليس رجل شريف"[1].
وهو يميز فى هذه الخاطرة بين الشاعر والرجل الشريف على غرار

---

(1) Les Pensees, Sec, Pen N P. "Powt Et Non Honnete Homme".

التقاليد المرعية فى القرن السابع عشر فقد كان الرجل الشريف هو الملتزم بأخلاق العصر، فهو الذى يتمسك بالمبادئ الثورية، ويحاول الدفاع عن حقوق المظلومين فى مواجهة السلطة، ومن ثم فان معنى الشرف هنا كان فى أكثره سياسياً ،واجتماعياً، وأخلاقياً وخلاصته التزام الرجل الشريف بأقواله وأفعاله، وكذلك بتنفيذ ما يعتنقه من آراء وما يدلى به أقوال دون أى تقاعس أو تردد. أما الشاعر فانه قد يكون مجنوناً أو عربياً بعيداً عن الفضيلة"، ورغم ذلك فقد يكون على موهبة شعرية خارقة.

وهكذا يمكن أن يكون الشاعر على موهبة شعرية خارقة كما يستطيع أن يبنى فى مملكته الشعرية الخيالية عوالم كثيرة قد لا يكون لها وجود فى عالم الواقع، وقد يفصح عن أمر، ويهدد بآخر ولكن مجهوده يقف عند حد قريضة الشعر دون أن يملك المنازلة، أو أن يلتزم بتطبيق ما صرح به من آراء فى مجال العمل أو السلوك وهذا هو الفارق الأساسى بين الشاعر والرجل الشريف.

2- بسكال وأدب الشعر:

كان بسكال شاعراً كلاسيكياً فى مبادئ الفن فقد اهتم بوصفه شاعراً بكمال الشكل، لأنه كان ينظر إلى التفكير باعتباره شيء غير منفصل عن عمل الخالق، ومن ثم فقد أخذ يخلق بعبقريته اتجاهات جديدة، ويتحدى بقدرة رائعة كل المدراس إلى الحد الذى اعتبره الرومانتيكيون أنه واحد منهم[1].

وقد تميزت كتاباته فى مجال الشعر والأدب بالفن والسحر والحضور وقوة الأسلوب، مما يدل على أنه ملك أهم صفتين للكاتب

---

(1). Mesnard. Jean: Pascal, Hatier, Parris 1951 P186.

وهما: "خصوبة الاختراع، وثبات الذوق، وهما يجتمعان فى توازن قلما يصل إليه أحد" (1).

لقد كان الفيلسوف يشعر بموهبة الصورة المصحوبة بالفكرة، فتتولد فى نفسه حرارة الشعور من إيحاء الفكرة التى تنبثق عنها صورة الشاعر، فضلاً عن أسلوب متميز بالثورة، ملئ بالجمال وهكذا فقد كان بسكال فى بحث دائم عن الكلمة "الثائرة" ولهذا فقد أعطى لمن يقرأونه الإحساس بحضوره فى اللحظة نفسها التى يضع فيها هذه الفكرة، ويجعلها ضرورة ملزمة، ومن ثم كانت الحياة عنده هى تحقيق عمل فنى يسعى قدر الإمكان إلى الكمال"(2).

لقد كان بسكال كاتباً عظيماً، وكان عمله العلمى والأدبى دافعاً وراء ما اتصف به من نوازع إنسانية، وأخلاقية يقول مينارد عنه: "إنه ليس الكاتب Ecrivian بل الإنسان L' homme وهو كذلك رجل الشرف، والمذهب والفضيلة (3). L' home D' honneur De Doctrine Et De Ertu ويستلزم عرضنا لدور بسكال فى مجال الجماليات (الأدب الفرنسى) أن نعرض لبعض الموضوعات ذات الأهمية والصلة بهذا المجال، مثل موضوع الخيال، والفصاحة، وكذلك موضوع المشاركة الوجدانية، مسألة الجمال وغيرها من مسائل تتعلق بهذا المجال.

---

(1) Beguin Albert: Pascal Par lui même Ecrivains Toujours, Paris 1964 P 88.

(2) Ibid.

(3) Pensees, Sec 11 Pen N. 82. P81.

أ- موضوع الخيال:

يعد موضوع الخيال من بين الموضوعات الهامة التى يطرحها بسكال على بساط البحث فى الأدب من خلال خواطره وخاصة وقد إعتبرها لازمة من لوازمه يقول فى نص له "الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الإنسان، وهو أصل الخطأ والبطلان وبقدر ما يكون مضلاً فإنه لا يكون كذلك دائماً ذلك لأنه لو كان كذلك دائماً فإنه سيصبح قاعدة لليقين معصومة من الكذب، ولكنه لما كان فى غالب الأمر خاطئاً مبطلاً فهو لا يمنحنا أى علامة عن صفته التى يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصواب والخطأ" هذا يعنى أننا نستطيع أن نميز بوضوح بين ما هو صواب، وما هو خطأ ما دام الخيال لا يخطأ أبداً فى إرشادنا إلى ما هو خطأ ولكن التمييز بينهما ليس بهذه السهولة، فالخيال لا يظل كاذباً فى معظم الوقت فقد يأتى وقت يكون فيه صادقاً "واقعى".

وتبرز أهمية الخيال عند الإنسان من خلال هذا النص كما تبرز كذلك مسئوليته عن الخطأ، وربما تلمسنا من معنى هذه الخاطرة تشابهاً وتأكيداً لما ذهب إليه ديكارت فى تأملاته عن خطأ الاعتماد على الخيال كمصدر من مصادر المعرفة يقول ديكارت فى التأملات "إن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال"[1].

والخيال وفق ما تقدم لا يعطى لنا الصورة الحقيقة عن الأشياء فيضخم ويصغر فيها بصورة غير واقعية. يقول بسكال فى خطورة الخيال وتزييف الواقع:

---

(1) ديكارت، التأملات، عثمان أمين ط. رابعة القاهرة 1969.

"يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها، وعلى العكس من ذلك فإنه يصغر من الأمور الكبيرة ليجعلها متفقة معه" (1).

وهكذا فإنه يرى أن ملكة الخيال تلعب دورها في العقل فتصغر الأشياء، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر، وذلك مثلما نتحدث عن فكرة وجود الله، وهى فكرة كبيرة فإن الخيال يعمد إلى أن تتضاءل على نحو ما حتى تصبح فى مستوى مقاييس الخيال الإنسانى، وكأنه يريد أن يقول: أن الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقاً للألوهية لأنه يعمل على تضغير الوجود الإلهى ليكون شبيهاً بالوجود الإنسانى، وهكذا يصبح الخيال عند بسكال وسيلة من وسائل العقل فى تفهمه للأشياء بحسب حاجة الإنسان إليها، وقد عبر الفيلسوف عن ذلك خير تعبير فى هذه الخاطرة حيث يقول: "إن الأشياء التى تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً، لأنها تخفى قدراً من الخير الذى لا يكون دائماً هو نوع من العدم الذى يضخمه خيالنا فيجعله كالجبل، وفى جولة أخرى من الخيال نكتشف هذا الخير بدون مشقة" (2).

فنحن كثيراً ما نتمسك بأشياء ونتصور أن فيها خير لنا والواقع أنها لا تكون خالية من الخير لأن خيالنا إنما يضخم لنا هذا الخير ويجعله مثل الجبل، وعندما يجعله فى مثل ضخامة الجبل فإننا نستطيع اكتشافه، ولهذا فان الخيال هو الذى يظهر القدر القليل من الخير ويجعله كالجبل، ومن ثم يمكننا من سهولة اكتشافه. وهنا إشارة إلى

---

(1) Pensees, Sec 111 Pen N. 84. P 87.

(2) Ibid.

خداع الخيال الذى سبق "لديكارت" أن أشار إليه، كما يشير النص من جهة و أخرى إلى خطورة الخيال ومبالغته فى تصوير الأشياء.

وهكذا يذهب بسكال إلى أن الخيال مصدر تزييف، فى تصوير الأشياء، وهو من وجهة أخرى يعد لازماً لمجال الأدب لا سيما وأنه كان شاعراً والحق أنه لا ينبغى النظر إلى بحثه فى موضوع الخيال باستغراب ودهشة لاسيما وأنه كان عالماً، وصاحب تجربة علمية تستلزم ضرباً من الخيال هو ما يعرف بالخيال العلمى.

وقد امتلأت نصوص خواطره بالعديد من الموضوعات الأدبية والنثرية، والشعرية، وما يتعلق بها من نواحى اللغة، والجمال والتنظيم وغيرها من مسائل، ففى مجال اللغة نجده يبحث فى الكتابة عن لغة جديدة خاصة فى الشعر محاولاً مهاجمة خصومة بقوله: "..... لا يجرؤ أحد على القول بأننى لم أكتب شيئاً جديداً فإن وضعى للمادة كان جديداً، والحق أن سبب تفوق أحد لاعبى الجو دى بوم Jeu Se Paum إنما يرجع إلى طريقة وضعه للكرة فى مكانها المناسب بدرجة تفوق زميله، ولهذا فإننى أحبذ أن يعلم من يقرأ عنى أننى قد أجدت استعمال الكلمات القديمة، وأعدت تشكيلها لكى أصيغها فى شكل ومضمون جديدين"(1).

وهكذا يشير بسكال إلى فكرة التجديد فى مجال النثر الفرنسى ليس أدل على ذلك من نبذه للغة المهنية لشعراء عصره، وابتكار لغة أخرى جديدة خاصة بالشعر، ومستلهمة لروحة، وقد أدى به ذلك إلى تناول المعانى، والموضوعات الشائعة والمتداولة، والقديمة ولذلك

---

(1) Ibid.

فقد عمل على تجديدها شكلاً ومضموناً يقول فى مناسبة التجديد فى الأدب "عندما توضع الكلمات بصورة جديدة فإنها إنما تخلق معانى وإحساسات جديدة"(1).

وقد ساعدت نشأة الفيلسوف اللغوية وحبه للآداب واهتمامه باللغات فضلاً عن إجادته اللغتين الفرنسية واللاتينية، وكذلك اللغات القديمة فى شغفه بالأدب، وتنمية حسه اللغوى يقول فى موضوع اللغات "... اللغات ما هى إلا رموز على غرار الأعداد لا تتحول فيها الحروف إلى أخرى إنما تتحول الكلمات إلى مثيلاتها، ومن هنا جاءت صعوبة حل رموز أى لغة مجهولة وعلى هذا النحو الذى يعبر عنه النص، فإن الحروف لا تتغير إلى مثيلاتها، لكن الكلمات هى التى تتحول أو تتغير إلى كلمات أخرى؛ لأن تجمع الحروف فلسفياً يستوجب خلق كلمة جديدة فى حين أنه يتكلم فى هذه الخاطرة من المعانى، واللغة ليست من معان وليست حروفاً مطلقة لا معنى لها ولا هدف منها.

ب- الفصاحة ***Elequence:***

تبين لنا مما سبق مقدار اهتمام بسكال بدراسة اللغات وآية ذلك ما أسداه من نصح وإرشاد للمهتمين بدراسة الأدب واللغات، وشروط الكتابة والقراءة السلمية، حتى يصبح الإنسان فصيحاً متمكناً من لغته.

وقد رأى بسكال أن دعامات الأدب ثلاث هى:

الفصاحة والواقعية، والجمال فإذا توافرت هذه الدعامات الثلاث فيه صار أدباً أصيلاً يقول فى هذا الصدد: "... تستلزم الفصاحة

---

(1) Pensees, Sec 1 Pen N. 22. P 54.

(البلاغة) وجود الجميل والواقعى على شريطة أن يكون هذان الشيئان مستمدين من الحقيقة"[1]. من تحليل هذه الخاطرة يتبين لنا مبلغ اهتمام بسكال بالواقعية والجمال فى الأدب، ومدى صلتها بالحقيقة، وخلاصة القول أن هذه الموضوعات كلها تشير إلى اهتمامه الكبير بقضايا الأدب فى عصره، وإلمامه بمختلف الاتجاهات التى تنهض بمستواه، وتكسبه حيويته وإبداعه كما تشير من جهة أخرى إلى الاتجاه الواقعى والجمالى الذى ترسمه الفيلسوف فى خطاه فى عالم الجماليات فى مجال الأدب- ومدى اهتمامه بالكلمات والحروف، وكذلك عنايته بوجود عنصر البلاغة الأدبية التى كان يعدها إحدى صور التفكير[2]. التى تعطى لكتابة الأدب رونقها وجمالها وإبداعها، كما أن لها من سمات الجمال ما يستميل الناس فى لين ولطف وليس عن قصر أو ضغط أو سيطرة[3].

"Eloquence Qui Persuade Douceur Non Par Empire En Tyran Non En Roi"

ويذهب بسكال إلى أن أسلوب الكتابة الأدبية (البلاغة الأدبية هى الأسلوب style المناسب والجدير بنقل الأفكار إلى الناس، والتعامل معهم لأنه يستميل مشاعرهم فى لين ولطف وهوادة، وليس عن طريق السيطرة أو الضغط أو السلطان، كما كان يحدث أحياناً فى عصره من إجبار الناس على الإيمان ببعض الأفكار عن طريق الضغط السياسى، وغيرها من أساليب السيطرة ويبدو أن هذا النص قد أفصح

---

(1) Ibid Sec 1 Pen N 25 P 55.

(2) Ibid, Pensees Sec 1 Pen N 25 P 55.

(3) Ibid.

عن تأثير العصر على فكره، والدور الذى لعبه فى مجال الحياة الفكرية فى فرنسا آنذاك.

جـ- المشاركة الوجدانية ***Sympathie***:

يطرق بسكال مجال الجمال الأدبى فيرى أنه يعبر عن الصلة بين طبيعتنا، وبين ما يعجبنا من أشياء ومعنى ذلك أن النفوس إنما ترضى أو تقبل ما يتفق مع طبيعتها من أشياء وأحداث ولأن هناك نسبة توافقية بين طبائعنا وبين الأشياء التى تكون موضع استحسان أو قبول، فإن هناك نوعاً من التوافق بيننا، وبين الأشياء ولذلك فنحن نتساءل عن سبب إعجابنا بالنص الأدبى، أو بما يكتب عنه الأدب؟

والحق أن التذوق الأدبى إنما ينشأ عن نوع من المشاركة بين الأديب، وبين ما يكتب عنه، أو بين المتذوق والإنتاج الأدبى.

وتعد صفة المشاركة الوجدانية من أهم الصفات التى تتميز بها الآداب العالمية التى تخاطب الإنسان مباشرة وبصفة عامة لا بوصفه مصرياً أو هندياً أو غير ذلك.

وتقوم المشاركة الوجدانية على أساس أن هناك صلة ما أو نسبة ما بيننا، وبين إخواننا فى الإنسانية من جميع الأجناس، وإن هذه النسبة أو العلاقة تجعلنا نحس بمشاعر البشر الآخرين فنشعر بمعايشتهم، ونقوم بمواساتهم حينما تقع لهم أحداث درامية تستثير شعورنا، وكذلك فإننا نشعر بالمشاركة الوجدانية حينما نقرأ أدباً إنسانياً يعالج مثل هذه المواضع. ومن ثم فإن الفضل يعزى إلى بسكال فى الكشف عن حقيقة هذه المشاركة فى وقت مبكر وقد عبر عنها بقوله: "إنها شعور بالموافقة

بين طبيعتنا، وبين الأشياء التى نرضى عنها، أو نقبلها[1]. أن هذا الشعور بالموافقة أو الجمال هو ما نسمية الآن فى القرن العشرين، وفى دراسات النقد الأدبى باسم "المشاركة الوجدانية" التى تعد منبع التذوق الفنى والأدبى معاً، وقد عبر بسكال عن موقفه هذا فى الخاطرة ذاتها بقوله: "كل ما هو مكون بحسب هذا النموذج، يقع لدينا موقع القبول سواء كان منزلاً، أو أغنية، أو مقالاً أو شعراً، أو عصافيراً، أو أنهاراً، أو أشجاراً، أو حجرات أو ملابساً. وكل ما لا يكون مكوناً بحسب هذا النموذج فإنه لا يقع موقع القبول لدى هؤلاء الذين لديهم ذوق رفيع، ولما كانت هناك علاقة تامة بين الأغنية والمنزل اللذين تكونا بحسب هذا النموذج، ولأنهما يشبهان هذا النموذج الوحيد برغم أن هذا التكوين يتم بحسب نوع كل منهما، فإنه يوجد كذلك علاقة بين الأشياء التى تكونت بحسب النموذج الردئ، وليس ذلك لكون هذا النموذج وحيداً ذلك لأنه توجد نماذج ردئية لا حصر بها، ومع ذلك فإن أى مقطوعة شعرية ردئية مثلاً قد تكونت بحسب نموذج ردئ أى كان، فإنها تشبه تماماً امرأة صنعت ملابسها بحسب هذا النموذج الردئ وليس هناك ما هو أكثر مدعاة للفهم من تقديرنا لمقطوعة شعرية، وكيف لا تكون كذلك بدون اعتبارنا لطبيعتها وعلاقتها بالنموذج الذى صدرت عنه، وكذلك بأن نتخيل امرأة، أو منزلاً صنعوا بحسب هذا النموذج، وكيف أن صلتهما بهذا النموذج ستكون مثل صلة المقطوعة الشعرية بالنموذج نفسه"[2].

---

(1) Ibid.

(2) Pensees Sec (1) Pen N 32 P 54. 57.

وهكذا يثير بسكال مشكلة النماذج الأدبية Modeles Litterature التى سيكون لها أثرها الكبير فى دراسة الأدب فى القرن السابع عشر، والقرن العشرين، كما نجد امتداداً لها عند الناقد دى هاميل [1]. ومضمون هذه النظرية التى كان بسكال أول من أشار إليها فى تاريخ الأدب، أن ثمة نماذج أدبية وغنية تلتقى عندها الآثار الأدبية، فكل عمل فنى جيد إنما يستند إلى نموذج، وتتفق الأشياء كلها ما كان جميلاً منها وما كان ردئياً فى التقائها عند النماذج التى صدرت عنها سواء كانت شعراً أم نثراً أو صناعة معمارية أو ملابس منظراً طبيعياً فنسبة الجمال فى كل هذه الأشياء التى تبعث فينا الرضا، والقبول إنما تستند إلى نموذج وحيد يتسم بهذه الصفة الجمالية وهو أساس حكمنا على هذه الموضوعات، أو هذه الأشياء الطبيعية بالجمال.

وإذا كانت الأشياء الجميلة تلتقى عند نموذج فريد فإن بسكال يرى أن الأشياء القبيحة إنما تلتقى عند نماذج لا حصر لها، وهكذا فإنه يجعل هناك نسبة وحيدة بيننا وبين الأشياء الكبيرة التى ننعتها بالرضى أو الجمال، وذلك لأن نموذجها واحد أما الأشياء القبيحة فإنها لا تثير فينا رضى أو قبول، ومن ثم فهى تتنافر مع أنفسنا، وهذا التنافر لا يؤلف وحدة بالنسبة أو العلاقة. وإذا كانت النسبة القائمة على القبول والرضى واحدة فإننا لا يمكن أن نحدد حالات السلب لهذه النسبة، أى لا يمكن

(1) راجع كتاب دفاع عن الأدب د.محمد مندور اقرأ له الجزء الأول (النماذج الوهمية من 128 إلى ص 133) دفاع عن الأدب للكاتب الفرنسى دى هاميل عضو الأكاديمية الفرنسية ترجمة وعلق عليه د. محمد مندور.

لنا أن نحصر علاقات عدم القبول التى نواجه بها الأشياء القبيحة، ومن ثم فإنه يرى أن ما هو قبيح يستند على نماذج لا حصر لها.

ويمكن هنا أن نشير إلى تأثير أفلاطون فى موقفه الجمالى ذلك أن سقراط يتساءل فى محاورة بارمنيدس كيف تكون للأشياء القبيحة والرديئة نماذج فى عالم المثل فيرد بارمنيدس عليه أى أفلاطون قائلاً: أنك مازلت شاباً يا سقراط، وحينما تتقدم بك السن ستقبل أن تكون هناك نماذج للأشياء القبيحة.

لكن أفلاطون لم يوضح لنا تماماً ما هى هذه النماذج فتركها بدون تحديد، فى حين أشار فى أكثر من محاورة إلى الجمال بالذات، وهو نموذج واحد، ومن هنا نرى كيف أن موقف بسكال الجمالى كان متفقاً مع نفس الموقف الأفلاطونى.

وجدير بالذكر أن بسكال قد طبق هذا الموقف فى مجال النقد الأدبى والفنى بحيث أصبحت نظرية النماذج (الأنماط) كما تسمى حديثاً من أهم أسس النقد الأدبى المعاصر Critique Litteraire.

وجدير بالذكر أن بسكال لم يكن يبحث عن نماذجه فى العالم المعقول ولكنه حاول رؤيتها فى كل ما هو طبيعى.

د- الأدب وموضوعات الجمال ***Les Themes de la Beaute***

تتعدد موضوعات الجمال من وجهة نظر بسكال فكما نقول أن هناك ثمة جمال شعرى Beaute Poetique فإنه ينبغى لنا أن نقول أن هناك جمالاً هندسياً، وجمالاً طبياً ولكن لأن الناس يعلمون بموضوع الهندسة، والذى هو عبارة عن براهين Preuves وكذلك لعلمهم

بموضوع الطب المائل فى الاستشفاء Guerison فإنهم لا يتحدثون عن أمثال هذا الجمال.

يقول بسكال "... أما جمال الشعر Poesie أو التذوق Agrement الذى يعد موضوع الشعر فإننا نعجز عن تقليده ولكن البعض حينما عجز عن هذا التقليد ذهب يصيغ ويؤلف عبارات وكلمات غريبة تحت مسميات الجمال الشعرى"(1).

ولقد أفصحت نصوص بسكال عن النقد الذى وجهه لشعراء عصره فيما أخترعوه من كلمات غريبة وردئية تحت اسم "الجمال الشعرى" وهو عبر عنه تحت عنوان "جمال شعرى" بقوله: "ينبغى على الإنسان أن يشير إلى الجمال الهندسى، والجمال الطبى، كما يتكلم تماماً عن الجمال الشعرى لأننا لا يمكن أن نكتب عن جمال الهندسة أو جمال الطب. وأن كنا نعرف موضوعاتهما فالبراهين هى موضوع الأول، والاستشفاء هو موضوع الثانى، لكن الإنسان يجهل موضوع الشعر ولا يعرف ما هو التذوق أو الشيء الجميل فنحن لا نعرف ما هو هذا النموذج الطبيعى الذى نقلده. وحينما عجز بعض الشعراء عن معرفة النموذج الطبيعى الذى يقلدونه فقد استخدموا ألفاظ مثل العمر الذهبى "Siècle d' or" وعجيب أيامنا "Merveille De Nos Jours" وحتمى "Fatal" وهم يطلقون على هذه الألفاظ الغريبة اسم "جمال شعر"..... ولكن من ذا الذى يتصور امرأة تكون بحسب هذا النموذج الذى قوامه الكلام عن أشياء صغيرة بكلمات كبيرة، من ذا الذى يتخيل كيف سترى هذه المرأة أنها جميلة مليئة بالمرايا، والسلاسل التى تثير السخرية، ذلك لأننا نعرف تماماً مما يتكون قبول أو رضى امرأة كتلك وقبولنا

(1) Pensees Sec (1) Pen N 33 P 57.

لمقطوعة شعرية، وهؤلاء الذين لا يعرفون هذا الفرق سيعجبون بما كان موضع الرضا من المرأة، وهنا كثير من القرى التى نعتبرها ملكات، وقياساً على هذا النحو فنحن نسمى المقطوعات المكونة بحسب هذا النموذج ملكات القرى"[1].

ويهدف بسكال من هذه الخاطرة أن يميز بين نماذج الجمال الأدبى، ونماذج الأشياء فإذا كانت نسبة للقبول أو الاستحسان بين المرأة وبين ما تراه من نساء أخريات، فإن هذا الاستحسان لا يمكن أن يكون هو بعينه بين الناقد أو المتذوق للقصيدة الشعرية، ومنطوقها. وهو يعيب على شعراء عصره تخبطهم فى أحكامهم حين يعجزون عن الكشف عن نموذج الجمال فى الشعر فيقولون أن هذا الشعر يرجع إلى العصر الذهبى لأنه خارق أو معجزة وهذه أحكام غير مطابقة للنموذج الشعرى الأدبى.

وعلى الرغم من إمكان اكتشاف الجمال فى الهندسة، وفى الطب، وفى غير ذلك من الأشياء لأنها تثير فينا الاستحسان الذى يختلف فى مجال الشعر تماماً عنه فى المجالات الأخرى، فنحن فى دراستنا له نحتاج إلى دراسة للشكل، والمضمون الذى نحتاج إلى تذوقه بحسب نموذج أدبى نكشف عنه ونرجع إليه، أما جهلنا بهذا النموذج فإنه يوقعنا فى كثير من الأخطاء الجمالية فى الشعر.

وهنا يقف بسكال موقف الناقد لشعراء عصره لأنهم يقرضون الشعر دون احتذاء لأى نموذج أدبى جمالى، ويؤكد هذا المعنى ما جاء فى نصوصه من تفاهاتهم التى يسمونها "جمال شعرى" مما يؤكد ما

---

(1) Pensees Sec (1) Pen N 33 P 57.

ذهبنا إليه من أنه كان ناقداً أدبياً من الطراز الأول، وهذا ما أفصحت عنه كتاباته فى الأدب.

هـ- أهمية دور بسكال فى الأدبى الفرنسى:

مما سبق يتبين لنا أهمية الدور الذى لعبه بسكال فى مجال الأدب فى عصره، فقد كان شاعراً ناقداً لشعراء عصره الذين كانوا يقرضون الشعر، بدون أن يحتذوا أى نموذج أدبى جمالى، كما كان ملماً باتجاهات الشعر، ونماذج الجمال المختلفة يشير إلى ذلم مؤلفه "الخواطر" الذى يضم مجموعة من الخواطر التى تنطوى على أفكار قيمة بالنسبة للقراء، وهواة الأدب، والناشئين والباحثين، وقد تلمست أثناء قراءتى لهذه الخواطر وجود مسحة إرشاد وتوجيه كان بسكال يحرص على توجيهها إلى أدباء عصره، فهو مثلاً ينصح بتنظيم الفكر وحسن ترتيبه، كما يشجع على الاعتدال فى طريقة القراءة فيقول: "يصعب على الإنسان أن يفهم شيء أثناء القراءة السريعة أو البطيئة ذلك أن كل من الطريقتين لا تتبع الوسط، وخير الأمور أوسطها"[1].

وهنا يظهر ميله إلى الاعتدال والهدوء فى أثناء القراءة، وهما عاملان من عوامل التركيز والفهم، وما يترتب عليهما من حسن الاستيعاب وتنظيم الأفكار، كما يتبين لنا اتجاهه الأرسطى حين يشير إلى فكرة الوسط "فقد أشار أرسطو إلى موضوع الفضيلة باعتبارها وسط عدل بين طرفين كلاهما رذيلة، فكل ما هو مستحسن أو خير إنما هو وسط وعلى هذا النحو يشير بسكال متفقاً فى ذلك مع أرسطو.

---

(1) Pensees Sec 11 Pen N 34 P 66.

ولم يقتصر بسكال على مجرد توجيه النصح المتعلق بإجادة القراءة فحسب، بل اجتهد فى الكشف عن المضامين التى تنطوى عليها موضوعات الأدب، والبحث فى كل موضوع عن نقطة البدء فينبغى عند الشروع فى عمل ما أن يعرف الإنسان تماماً من أين يبدأ؟[1].

وعلى الرغم من إشارته إلى موضوع وجوب النظام والدقة "فى العمل الأدبى"، إلا أنه يتجه فى بعض كتاباته إلى عكس ذلك فهو يقول فى خاطره له: "إننى سأكتب خواطرى هنا بدون ترتيب وربما لا يكون هناك اضطراب بدون هدف، فإن هذا هو الترتيب الحقيقى الذى يحدد موضوعى ولو بطريق عدم الترتيب ذاته، وإذا كنت فى سبيل معالجة موضوعى بنظام فمما لا شك فيه أننى سوف أوليه أهمية كبرى لا لشئ إلا لأننى أود الإشارة إلى أن الموضوع لا يحتمل النظام والترتيب"[2].

ومن تحليل هذه الخاطرة يبدو لنا أن ثمة تناقض يبرز فيها، كما ندهش لأن تكون هاتان الخاطرتان لنفس الكاتب ويبدو أنه كان يقصد من الخاطرة الأولى الإشارة إلى معنى النظام فى الكتابة بوجه عام وهو من المبادئ العامة والأساسية لكتابه الأدب والعلم، كما أنه ضرورة يجب على العلماء والأدباء الالتزام بها.

أما الخاطرة الثانية فيبدو فيها أن بسكال كان يبعثر أفكاره، بدون نظام أو ترتيب فى خواطره التى لا تعطى لنا أى انطباع عن أى نوع من الدراسة الفلسفية المنهجية المنظمة، ورغم هذا كله فإنه يشير إلى أنه لم يغب عن ذهنه لحظة واحدة الهدف الذى وضع من أجله

---

(1) Ibid Sec 11 Pen N 19 P 53.

(2) Pensees Sec V1 Pen N 373 P 201.

جميع خوطرة، وكان هناك علة غائبة هى الهدف الأساسى فى الترتيب أو التنظيم الذى يتصوره لها فهو يبين للقراء كيف أنه برغم ما يبدو على الخواطر من عدن الترتيب إلا أنها تخضع لنظام وترتيب أساسى يرد إلى الهدف من وراء كتابتها، بل يضيف إلى هذا إنما يزهو بأن يقدم أشياء فى صورة نظام وتريب مع أنها تستعصى على النظام والترتيب وربما أنه يريد بهذه الإشارة أن يكون واقعياً كما اختط لنفسه منذ اللحظة الأولى فى خواطره، أى أنه يعبر فى هذه الخواطر عن خضم الحياة فى عنفوانها، وفى أبعادها المتعددة، وهذا أمر يستعصى على كل نظام فأمور الحياة الواقعية تغشاها الصدفة، وعدم الترتيب من كل ناحية لتقابل إرادات مختلفة فى صنع أحداثها.

ولقد تعددت اهتمامات بسكال فلم تتوقف عند حد الاهتمام الأدبى بل تعدته إلى سائر المجالات العلمية والفلسفية والأخلاقية والدينية يقول فى ذلك: "إن الناس لتندهش وتسعد عندما تجد مؤلفاً وليس كاتباً يكتب فى أمور كثيرة حتى فى مجال اللاهوت" (1).

وكان بسكال ينتظر من جمهور القراء باعتباره أديباً تشجيعاً وحماساً، فهو يعتقد أن الحماس الذى يحيط به القراء الكاتب، ويشعرونه به من بين العوامل التى تحفزه على التقدم، لأن الإنسان يميل بطبيعته إلى الفخر بذاته، وإلى أن تقبل الناس عليه فالمتحمس الفصيح الذى يتحمس فى كلماته، إنما يجتذب تشجيع الناس ويثير اهتماماتهم وقد لا يكون على نفس مستوى الجودة فى مجال الكتابة ويرجع ذلك لعدم حماس الجماهير وتشجيعهم له، فهناك من الناس من يجيدون فن الحديث، فى حين أنهم لا يكتبون بنفس الجودة، ويرجع السبب فى

---

(1) Pensees Sec (1) Pen N 29 P 54 .

ذلـك إلى مـا يحـيطهم بـه الآخـرون مـن تشـجيع وحمـاس، وقـد يحـدث العكس إذا لم يشعروا بذلك"[1].

وجدير بالذكر أن بسكال قد تميز بشخصية جذابة ومؤثرة تفرض نفسها، فقد حاول اجتذاب الجماهير إلى كتاباته، وليس أدل على ذلك من تحمس الدوق دى روا نيز الذى بلغ حد إعجابه به أن اعتبر نفسه تلميذاً فأخذ يقرأ كتبه، وظل على وفائه له طيلة حياته، مما يشير إلى حضور بسكال فى نفوس قرائه ومستمعيه ومعاصريه [2]. تشهد بذلك رسائله إلى علماء وفلاسفة عصره.

ولم يستثن بسكال الجانب الأخلاقى للأديب من النقد فقد حذر من عاقبة الغرور، ومن ملل الجمهور من تكرار حديث البعض عن أنفسهم قائلاً: "..... تتصب كلمات بعض المؤلفين عن أنفسهم فيقولون مثلاً "كتابى" أو "تعليقى" أو "قصتى" مما يشعرهم ببرجوازيتهم وخاصة حينما يتحدثون عن منازلهم ومستوى معيشتهم، فمن الأجدر بهم أن يقولوا كتابنا، تعليقنا أو قصتنا، لأنه عادة ما يوجد فيما ينتجونه خيراً يعم الأخرين أكثر من أن يلحق بهم خاصة".

وهكذا يدعو بسكال إلى إنكار الذات أثناء العمل الأدبى والكتابة فى القضايا التى تهم مصلحة الآخرين لا الكتابة بغرض تحقيق الشهرة أو السعى وراء المجد.

وعلى هذا النحو الذى اتبعه بسكال يبرز لنا دوره فى ميدان الأدب الفرنسى، وخاصة فى مجالى الشعر، والنثر ومن العوامل التى

---

(1) Pensees Sec 11 Pen N 47 P 62.

(2) Mesnard: Jean: Pascal, Hatier Trosieme Esition P169.

دفعته إلى الشغف بمجال الجماليات هى توافر الصفات الأخلافية فى شخصيته، فضلاً عن سلوكه مسلك الشخص المتزن الطموح يدل على ذلك ما دعا إليه من ضرورة الالتزام، والاهتمام باللغة فضلاً عما نشأ عليه من تربية دعمت هذه الموهبة الأصيلة التى ذكاها مرضه الطويلن فلم يحل دون هذا الاهتمام بالأدب بل ساعد على تقويته، كما صهر أخلاقه وطهرها، ونقاها بنفس القدر الذى قاوم به مرضه العضال، ذلك المرض الذى ولد فى نفسه القدرة على الصبر والتحمل(1).

بقى لنا قبل أن ننتهى من عرض مفهوم الجمال عند بسكال - والذى تمثل بصورة كبيرة فى مجال الجمال الأدبى- أن نعرض لمسألة هامة تتعلق بهذا الموضوع وهى مسألة نسبية الأحكام الجمالية، أو موضوعتها بمعنى هل يكون الجمال نسبياً أم موضوعياً؟ الحق أن موقف بسكال كان يتجه بشأن هذا الموضوع إلى تأكيد النسبية فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل، ونحن حينما نسأل عن معنى الجمال؟ فلن نستطيع تعريفه بصورة نهائية لأنه يتغير بتغير الأفكار، والأفراد، والمجتمعات وعلى هذا النحو فلن نتمكن من الاستفادة بالتجربة الجمالية إذا تطلعنا فى قياسها إلى مثال الجمال بالذات- على نحو ما فعل أفلاطون فالجمال أمر واقعى موجود بيننا، ويختلف باختلاف الأفراد كما أنه يتوقف فى وجوده على وجود الشخصية.

ولقد كان الاتجاه السائد فى فكر بسكال عن فكرتى الجمال والعدالة وغيرها من القيم إتجاهاً نسبياً فهو يقول: "لكن العدالة

(1) Beguin Albert: Pascal Par lui-même Ecrivains De Toujours Paris 1964.

التى وضعت بالفعل إنما تختلف باختلاف الدول، فتحرم فى الواحدة ما تبيحه فى الأخرى ولسنا نرى عدلاً أو حكماً إلا ويختلف كيفاً باختلاف الأقليم "ثلاث درجات إرتفاع من القطب تقلب الفقه كله، ودرجة من درجات الطول تقرر الحق إنها لعدالة مضحكة تلك التى يحددها نهر الحق فى هذه الجهة من البرانس، والباطل فيما ورائها"[1].

4- مالبرانش *Melebranche* (1638- 1715)

يعد مالبرانش واحداً من مشاهير كتاب النثر الفرنسى فى القرن السابع عشر وهذا يكفى لبيان ولعه بالفن وقد عبرت كتاباته الأدبية والدينية عن أسلوب نثرى بديع، فقد تميزت على ما يشهد بذلك ليبنتز وديدور وفولتير بالوضوح ورشاقة الأسلوب وجودة العرض والإلمام بما يتطلبه الموضوع من الحقيقة والجمال. وجدير بالذكر أن هذه الموهبة فى الكتابة الأدبية قد ساعدت فى نجاح كتابه "فى البحث عن الحقيقة" الذى تميز بطريقة فنية عالية فى طريقة العرض وجودة الأسلوب كما تميز بالحكمة وخصوبة الخيال، يعبر ليبتز عن أسلوب مالبرانش بقوله: "لقد توصل إلى السر الذى استطاع به أن يجعل من الأشياء المجردة أشياء حساسة ومؤثرة" [2].

يقول سكرتون عن مالبرانش: "..... أنه وجد السر الذى تميزت به كتابات مالبرانش" فرغم أنه لم يضعف من قوة المبادئ المجردة فقد كيف يصبغها بصبغة سحر وشعر ويثريها بأحاسيس ومشاعر خلقية ودينية وروحية متسامية، ومن ثم لم يصبح مذهبه مجرد موضوع فكرى

---

(1) Pensees Pen N 309 P18 .

(2) Melebrache: Entretiens Sur La Metaphysique Et SUR La Religion, Parpaul Foutana Librairia Arnauld Colin, Paris 1922.

مطروح للمناقشة الفلسفية فحسب بل أصبح انبثاق ذات تتعامل بكافة القدرات ونجد فى بحثها عن الحقيقة السكينة النهائية والسعادة المطلقة"(1). وقد تاثرت أفكار مالبرانش الأدبية فى مؤلفه الكبير "البحث عن الحقيقة" حيث يظهر فيها الاتجاه النسبى فى رؤيته الجمالية وهو الاتجاه الذى شارك فيه غيره من فلاسفة عصره أمثال ديكارت وليبنتز وغيرهما.

وتكشف ميتافيزيقا مالبرانش عن اتجاه دينى وعقلى يتجلى فى صورة جمالية، ويكشف عن مضمون الجمال الكامن فى روح مذهبه، كما أن مبحثه فى الأخلاق يعد وسيلة للاتصال بالله ومحاولة لإعلاء الجانب الروحى للإنسان فى سبيل تحقيق النظام ordre والكمال والعقل عند مالبرانش يتضمن معان أو نماذج روحية للأشياء نميز من بينها علاقات مقدار كمال تتعلق الأولى بالعلم النظرى، أما الثانية فتتمثل فى النظام الذى ترجع إليه الألوهية فى جميع أفعالها، وهو ما ينسحب على العقول كذلك بل يعد قانوناً أولياً لها فى تقديرها وفى محبتها للأشياء، وهكذا يصبح الكمال هو قانون الإرادات والأخلاق وتتجه هذه الإرادات الجزئية الفردية الممثلة فى المخلوقات بمحبتها نحو الله ومن ثم تنشأ الفضيلة التى تعنى محبة النظام.

يقول مالبرانش بأسلوبه الأدبى البديع فى ميتافيزيقاه:

"…. أن الله خلق العالم من بين عدد لا متناهى من العوالم الممكنة التى تشملها حكمته اللامتناهية، كما أنه يتحرك وفق

(1) Scrton, Roger: From Descartes To Wittgeenstien A-Short History of Modern Philosophy, Landon, Boston 1981 P40.

قوانين الحركة التى خلقها بإرادته"[1]. ويقول عن كمال قوانين الألوهية "أن هذه القوانين إنما صدرت لخلق عمل عجيب كامل يمكن التنبوء عن طريقة بما سيحدث فى العالم مستقبلاً"[2]. ومن خلال عرض هذين النصين يتضح لنا مبلغ الجمال الذى ينطوى عليه المذهب فى الشكل والمضمون، أو كما يقول سوريو الجمال الخفى المشتمل عليه تركيب المذهب وما تهدف إليه موضوعاته من كمال.

5- بومجارتن *Baumgarten* (1714- 1762)

يعد بومجارتن هو المؤسس الحقيقى لفلسفة الجمال الحديثة أو لعلم الجمال الذى أطلق عليه لفظ إستطيقا، والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال، أو العلم الذى يدرس الظاهرات الجمالية وجدير بالاشارة أن ديكارت لم يشر صراحة فى مؤلفه ملخص فى الموسيقى إلى أى بحث خاص أو مستقل لدراسة الجمال مع أنه قد أشار إلى الجمال باعتباره ظاهرة، ويرجع الفضل إلى بومجارتن فى استخدام لفظ إستطيقا[3]. Esthetique للإشارة على هذا العلم فى مؤلفه الذى صدر عام 1735 وعرض فيه وجهة نظره الجديدة فى مجال دراسة الظاهرات الجمالية فتناول مسائل الذوق الفنى وما يشتمل عليه كما حاول وضع منطق للذوق الإنسانى على غرار المنطق الصورى الأرسطى الذى يخدم الفكر.

---

(1) Philosophy, London. Boston 1981 P40.

(2) Malebranche, Le Recherche Tom 11 P 30.

(3) المصطلح الانجليزى للفظ الاستطيقا هو Aesthetics وهو مأخوذ من كلمة يونانية هى Aesthetics ومعناها الإدراك الحسى.

ولما كان بومجارتن تلميذاً لكريستيان وولف فى جامعة هال Halla فقد رأى أن يكمل النقص الموجود فى تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية، وهذا يتفق مع رأى أستاذه وولف الذى ذهب إلى وجود قوى عليا، وأخرى دنيا للمعرفة ورأى أن يختص المنطق بدراسة القوى العليا فى حين يكون الإدراك الحسى مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا، ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً يختص بالحكم والتقييم على الإدراك الحسى، وهذا الإتجاه فى الفكر يشير بصورة خفية إلى ما سبق أن عرضناه فى فلسفة الجمال عند ديكارت.

والحق أن بومجارتن يعد أحد إتباع مذهب ديكارت ممن عرفوا فى تاريخ الفلسفة تجاوزاً بصغار الديكارتيين، وعلى الرغم من أنه كان ألمانى المولد (ولد فى برلين فى 17/ يوليو سنة 1714) إلا أنه تأثر بوولف وليبنتز فى مطلع حياته، ونحن لا نستطيع أن نغفل أثر فكر ديكارت على فلسفة الأخير.

ولقد جاء تقسيم العلوم الفلسفية باعتباره تطويراً طبيعياً للفكر الديكارتى عن العقل والإدراك الحسى فتحول عند وولف وبومجارتن إلى قوتين أحدهما عليا والأخرى دنيا، فوضعا المنطق علماً يبحث فى القوى العليا فى حين جعلوا الإدراك الحسى مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا وكما طور ليبنتز من أفكار ديكارت بوضعه الأفكار الصور والكيفيات والغايات، نجد أن بومجارتن يضع علم الجمال وضعاً جديداً و متطوراً، ويبحث فى تقسم الإدراك الحسى الإنسانى.

وكان بومجارتن من الأعلام المبرزين فى مجال الجماليات فقد شغل منصب أستاذ للفلسفة فى جامعة هال، ثم فى فرانكفرت، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات التى تشهد ببراعته وعمقه فى مجال

الفلسفة واللاهوت مثل كتابه "الميتافيزيقا" كان يشرحه ويحلله ويعلق عليه أثناء عمله محاضراً فى الجامعة ثم مؤلفه "الاستطيقا" الذى كان يضم مجلدين عرض فيهما لنظريته الخاصة بالجمال حيث جعل من الدراسات الجمالية مبحثاً فلسفياً مستقلاً.

وتجدر الإشارة إلى أن بومجارتن يتبع مدرسة ليبنتز وتعتبر أفكاره نقلة إلى الفلسفة الجمالية الرومانسية Romantique مما يجعلنا نقف عنده قليلاً لنحلل أفكاره التى ترى أن قوى النفس تنقسم إلى مستويين:

المستوى الأول: تمثله القدرة المتسامية (العالية) وهى التى تكون الفهم وتبلغ ماهيات الأشياء بكل وضوح ودقة، أى تبلغ مبدأ كمالهم، أما المستوى الثانى فيتكون من القوى الدنيا التى تنتمى إلى الحساسية ويمكنها أن تتنبأ عن طريق الحدس بالكمال، ولكن هذا الحدس Intuition يظل مبهماً لكنه يحصل بطريقة غامضة على تلك المعرفة التى تبلغ قدرة الفهم بصورة واضحة ومحددة. وهذا الضرب من المعرفة هو ما تصل إليه العبقرية التى عرفها بومجارتن بأنها "ملكات دنيا للفكر متجهة لأقصى قوة لها" (1).

ومع أن هذا الضرب من المعرفة غامض ومبهم إلا أنه مثمر وضرورى للفلسفة، وهذا هو ما يمثله علم الجمال السابق الذكر بتعريفه المتصل بالإحساس Sensation والمأخوذ عن اليونان وعلى هذا النحو يصبح علم الجمال باعتباره علم الإحساس عند بومجارتن هو دليل الرؤية الحساسة وهو الذى يصل إلى فكرة الشئ أى مبدأ كماله، مثل

---

(1) Souriau Etienne: Clefs Pour P 31.

الفهم تماماً، ومن ثم تأخذ الفلسفة الجمالية فى تعريف بومجارتن معنى حديث ألا وهو المتعلق بالجمال Relatif au Beau والحق أن مذهب بومجارتن فى الجماليات يحصر الفن والتذوق الجمالى فى حدود الحساسية Sensibilite (إحساس Sensation وشعور Sentiment) لكن الفضل يعزى إليه فى اهتمامه بالدراسات والأبحاث المتعلقة بالجماليات، وبضرورتها بالنسبة للفلسفة، وبأنها يمكن أن تكون منهجاً علمياً قوياً منظماً.

واعتباراً من عام 1750 لم تأخذ كلمة علم الجمال معناها الحديث المتعلق بالجمال والفن فقط ولكن وضع علم الجمال كمنهج خاص أضيفت له أفكار عديدة[1].

6- **وليم هوجارت** ***Hoggarth*** (1697- 1764)

تعبر فلسفة وليم هوجارت الجمالية عن الاتجاه للفن التجريبى، كما يعبر عن اتجاه الفكر الفنى فى المدرسة الإنجليزية على غرار ما أسهم به كل من وولف وبومجارتن من نصيب فى حقل الدراسات الجمالية فى ألمانيا.

ولما كانت الدراسات الجمالية فى مجتمع ما ترتبط عن كثب بالاتجاه الفكرى السائد فيه، فقد تأثرت هذه الدراسات إلى حد كبير بالاتجاه التجريبى الذى تزعمه كل من هيوم ولوك وهوجارت وهتشبسون وادموندبيرك وغيرهم وهم من أتباع المدرسة الإنجليزية التجريبية الذين أسهموا فى تطور علم الجمال فربطوا بينه وبين الإحساس، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية، وبين

---

(1) Ibid P 32.

المنفعة، وجدير بالذكر أنه كان لهذه المدرسة الإنجليزية تأثير كبير على فكر "كانت".

وكان للفن التجريبى آثار عميقة، وخصائص بارزة على مجال الفن الإنجليزى منها ولع الفنان بالألوان المائية فلم يسبق فنان فى العالم الفنان الإنجليزى فى استخدام الألوان المائية، وكذلك الميل إلى العمل بمقياس صغير، وتجنب الألوان الصارخة والبراقة فضلاً عن الميل إلى الطبيعة، والشغف بتصويرها.

ولقدكان وليم هوجارت من بين هؤلاء الفنانين الذين حاولوا تجسيد الفن الإنجليزى الواقعى الأرستقراطى، بيد أنه نفذ إلى قلب المجتمع الإنجليزى واجتذب أذواق المشاهدين عندما استطاع أن يخلق فى فنه ما يتوافق مع ما اعتنقه هذا المجتمع من تقاليد بروتستانتيه[1]. كما وجه الفن إلى ما يخدم قيمه الأخلاقية، والدينية، من هذا المنطلق استطاع هوجارت النفاذ إلى أذواق، مواجد المشاهدين الإنجليز عن طريق لوحاته الفنية التى عبرت عن مجموعة من القصص الأخلاقية فقد صور مجموعة من الرسوم تجسد قصصاً متكاملة مثال مجموعة "مصير المتلاف"[2]. وهى تحكى قصة شاب عابث مستهتر، وكسول تدفعه حياة الخلاعة إلى ارتكاب الجريمة ثم الموت، ومجموعة صور تجسد مجموعة قصص بعنوان "المراحل الأربعة للقسوة" وهى تحكى قصة صبى صغير يؤذى قطة ثم تنتهى هذه الصور برجل يموت منتحراً بطريقة وحشية.

---

(1) Wilenski.R.H: Out Line Of English Painting London 1947 P34.

(2) ماهر كامل: الجمال والفن مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة 1957م.

ومـن الجـدير بالـذكر أن هوجـارت قـد نهـج فـى تصـويره لهـذه الأحداث نفس الأسلوب الذى كان معمولاً به فى فن المسـرح، فقـد اهـتم بإبراز الشخصية، نوع العمل المستند إليها والشـكل الـذى تريديـه، حتـى ليكـاد المشـاهد للوحاتـه أن يصـل إلى الغايـة التـى تهـدف لهـا. وعلـى هـذا النحـو فقـد عـبر هـذا الفنـان عـن الطريقـة المثلـى للتعـبير الفنـى لعصـره ولجمهور المتذوقين الإنجليز.

ولقـد عـرف عـن هوجـارت اهتمامـه الكـبير وتفوقـه فـى رسـم اللوحـات الخاصـة بالشخصيات. وآيـة ذلـك لوحتـه "المـرأة المجهولـة" وهـى تمثل لوحة لأخته وهى موجودة حالياً فى متخف جنيـف، وأخـرى تعبر عن شخصية تاجرة جبنرى، كما ألف هوجارت كتاباً بعنوان تحليل الجمال Analysis Of Beauty أصدره فـى عـام 1753 وعـرض فيـه لآرائـه فـى ميـدان الجمـال والفـن، وكـان يرمـى مـن كتابتـه إلى تفسـير وتحديـد الأفكار المتضاربة عن الذوق.

وسوف نبرز فيما سيأتى الخطوط الرئيسية لنظرية فى الجمال:

1- يعرض هوجارت للأسباب التى تـدفعنا لوصـف شDX مـا بالجمـال وآخر بالقبح.

2- كانت الخطوط التى تتكون منها الأشكال الفنية هى مـادة بحـث فى هذا الكتاب، بل كانت منطلقه الرئيسى فـى بحـث أحكامنـا الجماليـة، وقـد انتهـى مـن البحـث فيهـا إلى تـرجيح الخـط الوحيـد المتموج عن الزوايا.

3- إن العـودة إلى الطبيعـة هـى المقيـاس الوحيـد للحكـم علـى جـودة الأعمـال الفنيـة، وهـذا معنـاه ألا نقيس العمـل الفنـى فـى ذاتـه، أو بصفته عملاً خاصاً ومنعزلاً عن الطبيعة.

4- إن رؤيتنا الفنية- في ضوء ما سبق يجب أن تتجه إلى خارج العمل الفنى المتحقق بمعنى أن نتأمل فى الطبيعة، ونحاول أن نحاكيها بقدر المستطاع.

5- إن تخلينا عن النظر إلى الطبيعة- أو توجيه النظر للعمل الفنى، وحده، أى عزله عما حوله، ومحاولة الحكم عليه بالجمال من خلال النظر إليه، إنما يعنى استئثار العمل بنا، ومن ثم اضطرارنا للحكم عليه بالجمال بدون مقارنته بالطبيعة.

6- أنه ينبغى علينا أن نمعن النظر إلى الطبيعة، ونحاول إدراك الأشياء عن طريق الإدراك الحسى Perception وسوف نرى الأشياء بحواسنها وكأنها محاطة بطبقة شفافة مكونه من خطوط دقيقة متشابكة ومتلاحمة، ومن خلال هذا السطح الشفاف نستطيع تلمس باطن الأشياء والتوصل إلى حقائقها العميقة، وإطلاق الأحكام الجمالية عليها، وفقاً لمجموعة من العوامل التى تؤثر فى تقديرنا للجمال، وهى موضوعات التناسب والتنوع، والاطراد، والبساطة، والتعقيد والضخامة.

وقبل أن ننتقل إلى شرح العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عند هوجارت، يجدر بنا التعليق على مذهبه الفنى المرتبط بالنظر إلى الطبيعة، وهو أمر ليس مستغرب على فنان إنجليزى تجريبى، واقعى وهو فى موقفه هذا إنما يعبر عن وجهة النظر الأرسطية فى الفن، فقد عبر الأخير عن واقعية الجمال، و رأى أن الفن ليس فى التعبير عن الجمال المثالى، لكنه يكون فى التعبير الجميل عن أى موضوع، حتى ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة، لأن الإنسان إنما يستمد من المحاكاة لذة لذاتها.

ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليشير بها بصفة خاصة إلى مجال "الفنون الجميلة" وحتى يستطيع أن يميزها عن الفنون الصناعية الأخرى، فالأولى تهدف إلى إحداث لذة جمالية من الإبداع الفنى، والثانية تسعى لخلق منتجات نافعة. وقسم وسائل الفنون الجميلة المستخدمة فى المحاكة إلى الألوان والرسوم وهى تستخدم فى الفنون التشكيلية مثل: التصوير والرسم والنحت، كما قد تستخدم الأصوات على ما يظهر فى فنى الموسيقى والشعر.

ويذهب أرسطو إلى أن فن التراجيديا يتكون من اجتماع فنون الموسيقى والشعر والرقص، وأنها تهدف إلى تصوير الإنسان بما هو أحسن مما عليه فى الواقع، فقد كان هدف الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسى عند الفرد، وكذلك إيجاد التكامل بين أفراد المجتمع. ويبدو أن هوجارت قد تأثر فى رؤيته الفنية بالنظرية الأرسطية، فقد اهتم بعوامل التناسب، والوحدة العضوية فى العمل الفنى، فالالتزام بالمقاييس الجمالية فى الفن هام، وضروري فى نجاح دوره فى المجتمع، وهذا بالفعل ما سار عليه هوجارت فى أسلوب لوحاته التى صورت الواقع، واستمالت القلوب، وجذبت المشاهدين والمتذوقين، كما عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية على نحو ما عبرت أعماله الفنية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاتجاه الذى أخضع الجمال الفنى لقواعد ومعايير عقلية، قد مثل قيداً على الفن وحرية الفنان عند أتباع الحركة الرومانسية الذين رأوا استحالة تقييد الذوق الإنسانى، أو تحديده بحدود عقلية معينة وأنه لا بد من إفساح المجال أمام النفس الإنسانية للتعبير عن خوالجها ومشاعرها بحرية مطلقة، وقد ظهر هذا الاتجاه فى مجالى الأدب والفن فى بداية القرن التاسع عشر.

بعد أن عرضنا لنظرية هوجارت فى الجماليات، وقابلناه باتجاه أرسطو الواقعى فى الفن نعرض للعوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عنده وهى على النحو التالى:

أولاً: التناسب:

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى، وبيان التناسب فى الموجودات الطبيعية، وهو عنصر هام فى إبراز الجمال فى الفنون، وفى الكائنات الحية. ويمثل هوجارت على ذلك بالتناسب الموجود بين ضخامة البناء المعمارى، وضخامة أجزائه كالنوافذ، والأبواب والأعمدة ودرج السلم[1].

ثانياً: التنوع:

يعتبر هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة، والتنوع ضد المماثلة، فالأولى تشعرنا بالاستمتاع والجمال والواقع، والثانية تشعرنا بالملل، فتنوع الألوان والأشكال إنما يخلق نوعاً من الجمال، والإبداع فى حين أن تكرار المشاهد وتماثلها، يؤدى إلى الشعور بالملل والسآمة.

ويرى هوجارت أن المقصور بالتنوع ليس هو مجرد الاختلاف العشوائى، بل يقصد به التدرج الهرمى.

ثالثاً: الاطراد:

أما الاطراد فإنه عكس التباين، وهو من العوامل السلبية التى تجب على الفنان تجنبها لأنها تمثل ضرباً من السيمترية التى تنأى عن التباين، وتهبط بالمستوى الفنى للخطوط، والأشكال والأجزاء.

---

(1) Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art P 268.

رابعاً: البساطة:

ولا تقل صفة البساطة أهمية عن صفة التنوع، وهى بدون التنوع لا تعتبر من عوامل الجمال، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته يجعله جميلا[1].

خامساً: التعقيد:

يعد تعقد الأشكال فى نظر هوجارت هو الخاصية الرئيسية فى الخطوط التى يتألف منها الشكل، وهو يهيب بالفنان أن يتوخى البساطة والإنسانية فى الخطوط، لأن الرشاقة فى الخط من الأمور التى تجذب النفس، وتريح العين.

ويجب أن تحتوى اللوحة على بعض خطوط معقدة، أو متعرجة وكذلك منحنية حتى تتبعها العين على اللوحة فتسعد بذلك، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد اللازم يبعث على النفور[2]. وعدم الارتياح، فيجب استخدام هذا اللون من الخطوط فى شيء من الاعتدال.

وجدير بالإشارة أن التعقيد فى الشكل إنما يستند إلى جانب سيكولوجى فى الإنسان، فهو يشير إلى مدى السعادة أو اللذة التى يشعر بها بعد طول المعاناة، والكفاح وتعقد سبل الحياة، وهكذا تصبح هذه الحالة النفسية للإنسان منطبقة على رؤيته لخطوط الفن وانحناءاتها المختلفة التى تمثل الحركة فتتابعها العين على طول سطح اللوحة فى سعادة وراحة نفسية.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

سادساً: الضخامة:

يرتبط عامل الضخامة بشكل كبير بفكرة الجمال فرؤية الإنسان للجبال الشاهقة، والمرتفعات العالية، والمبانى الضخمة، إنما تثير فى النفس الرهبة ومن ثم يكون الإحساس بالجمال واللذة الذى نشعره عند مشاهدة الآثار المعمارية القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الأسطونية الضخمة التى تثير فى النفس الرهبة والوقار.

وعلى الرغم من ميل هوجارت إلى الضخامة، وربطها بفكرة الجمال، بيد أنه ينصح الفنانين بمراعاة وجود التناسب بين أجزاء الجسم الضخم.

7- إدموند بيرك *Edmund Burke* (1729- 1797)

هو أحد دعاة التجريبية فى القرن الثامن عشر، ولما كان التجريبيون الإنجليز ينزعون نزوعاً حسيا بحتاً ويرون أن الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة فقد ترك هذا المذهب ظلاله على مشكلة الاستطيقا التى أرجعت برمتها إلى عنصر الإحساس، فالتذوق الفنى أو الشعور الجمالى واحد لأن مرجعه الحس وتنشأ الاختلافات المرجودة بين الناس من شدة الحساسية لديهم كما تنشأ من شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر(1).

وقد ذهب بيرك إلى أن الناس تتفق فيما بينها حول مسائل الذوق عند الأفراد على غرار القوانين التى تتحكم فى الظواهر الطبيعية(2).

---

(1) Wilenski,R H: An out lin of English Painting Faber, Faber Ltd London 1947 P 35.

(2) Ibid.

وتتقسم الموضوعات عند بيرك إلى نوعين الأول نشعر فيه بالارتياح وهو الرائع الجليل، والثانى يشعرنا بالسرور وهو يمثل الجميل الذى يتصف بخصائص الضآلة، والرقة والتنوع والرشاقة [1].

الرومانسية وفلاسفة الجمال:

نستطيع أن نميز فى الرومانسية بين أمرين أو لهما هو علم الجمال الخفى الكامن، وثانيهما ما يتعلق بأعمال كبار علماء الجمال فى هذا العصر.

إن إهم ما استلمت عليه هذه الأفكار هى:

أولاً: العودة إلى عبقرية الإبداع الفنى والالتفات إليها وإهمال عنصر الموهبة فالعبقرية هى تلك القوة الحيوية التلقائية وهى مثل القوى الطبيعية، وهى كذلك قدرة عالمية تؤهل للإبداع الشعرى أو الفنى، وتوجه سلوك الأمم وتدفع للنصر العسكرى والسياسى، كما تدعو أيضاً للحياة المتسامية التى تتميز بالتغلب على الأهواء والشهوات وتجعل من العبقرية شىء يجمع بين اللعنة والقدسية فى آن واحد، بالعبقرية يتغير ترتيب الأنماط الجمالية فيحل السمو محل الجمال Beau ويصبح كل ما هو رائد وقوى هو القيمة المنشودة فلا اعتراف بأى ذوق سليم بعيد عما هو رائد وقوى بل لا وجود لأى ذوق سليم فى غير وجود الرائد والقوى، كما أصبحت المغامرة الذاتية والتجربة الشخصية هى مركز الإبداع الفنى، فانتشرت نظريات الفن للفن L' art Pour l' art التى كانت مثار مناقشة، وسوف نعرض فى مجال نظريات علم الجمال ثلاث شخصيات هم كانت وشيلنج وهيجل، وكذلك شوبنهور.

---

(1) Ibid.

8- كانت Emmanuel Kant (1724- 1804)

يعد كانت من أعظم رواد علم الجمال، بل ومن مؤسسيه الذين لا يمكن إغفال دورهم العظيم والرئد فيه.

وقد أشاد آلان فى مقدمة مؤلفه الشهير "عشرون درساً فى الفنون الجميلة" بالجهود التى بذلها فى مجال الجماليات يقول فيه "لقد وجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما لأنهما مهدا الطريق لمن أتى بعدهما، وهو يقصد بهما كانت وهيجل فقد وفق الأول فى تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينهما"(1).

وقد عبر كانت عن نظريات فى الجمال فى كتابه القيم "نقد الحكم" الذى يعد مقدمة لا غنى عنها لعلم الجمال فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجمال الذى يرجع اهتمامه بها إلى عام 1764 حين كتب مقالة "ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال" ثم تبلورت أفكاره عن طبيعة التناسب بين أجزاء الجسم الضخم.

ولقد ظل كانت متأثراً بليبنتز وولف زمناً طويلاً وخاصة فى موضوع ثنائية "العقل والإرادة" بيد أن قراءته لمندلسون(2). كانت قد

---

(1) Alain: Vingt Iecons Sur les Beaux Arts.

(2) موس مندلسون Moses Mendelsshn (1729-1786) مفكر وأديب ألمانى، من أهم آرائه دعوة حكومة ألمانيا إلى فصل السياسة عن الدين، اشتهر ببراهينه على وجود الله وخلود النفس- من أهم آرائه فى النفس تقسيمها إلى ثلاث ملكات هى ملكة المعرفة والرغبة وملكة استشعار اللذة النفسية أو ملكة الاستحسان- وكان لهذا الرأى الأخير تأثير قوى على اتجاه كانت فى علم الجمال فى كتابه "نقد الحكم".

اطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هى ملكة الوجدان التى تشعرنا باللذة أو الألم.

وهكذا اتجه كانت للبحث عن عناصر أولية على التجربة فانتقل من فكرة "نقد الذوق" إلى أخرى تتعلق "بنقد ملكة الحكم" وعلى هذا النحو فقد تناول فى بحثه لفلسفة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتى الجمال والغائية أو الحكم الجمالى ونقد الحكم الغائى وقد استخدم كانت لفظ "استطيقا" Aesthetic فى مؤلفه الشهير "نقد العقل الخالص" وكان يقصد بها بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس التى يعنى بهما مقولتى الزمان والمكان. بيد أن هذا اللفظ قد تحول فى كتابه "نقد الحكم" إلى دراسة الأحكام التقديرية للجمال.

وذهب كانت بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية، والمعرفة عن العمل والقوانين العلية عن القوانين الغائية، إلى محاولة إيجاد صلة بينهم، يقول فى كتابه "نقد الحكم" كيف يمكننا - بطريق الفكر - إخضاع العلية للغائية[1].؟ أو بمعنى آخر "كيف يمكن إيجاد حد وسط بين الطبيعة والحرية؟"[2].

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفى قبل كانت بوجود نوعين من الذوق هما: "الذوق الذاتى" وهو الذى يمثل مادة الشعور، ويتميز بالخصوصية والفردية والذوق الكلى، والضرورى وهكذا فقد أرجعت فلسفة الجمال قبل كانت الذوق إلى اللذة تارة وإلى الحكم تارة أخرى.

---

(1) Kanr,E: Critique Du Junement, Trad, Gobe – om 1951 P47.

(2) Ibid.

لكن الفضل يعزى إلى كانت فى اكتشاف الذوق، أو الحكم الشعورى، وهو التطور الأخير للذوق، وقد عبر عنه فى نقد الحكم الذى هو النقد الثالث بعد نقد العقل الخالص العملى.

وهكذا صارت الملكة الثالثة التى سميت بالشعور باللذة أو الألم هى المبدأ الثالث للذوق، كما أصبحت هى الفكرة الأساسية لكتاب "نقد الحكم" يقول فيكتور باش أنه يمكن اعتبار فكرة الشعور المعقول الأخلاقى. هى المنبع الثانى لعلم فيكتور عند كانت[1]. فهو الذى يعبر عنه فى نقد الحكم بالشعور الذى لا يصدر عن العقلين الخالص العملى، والخالص النظرى، بل يصدر عن ملكة الحكم[2]. وهو المعروف بشعور اللذة أو الألم عن طريق تصورات أولية.

الاستطيقا عند كانت بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية:

يذهب كانت فى تفسير المبدأ الثالث لمؤلفه "نقد الحكم" إلى القول بفكرة الغائية التى تحكم عالم الحرية الروحية، وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكلى وهى المرحلة التى تتحدد فيها الرؤية الكانتية للجمال. حين تفرض الغائية باستمرار وسطاً فعالاً ومؤكد بين عالم الطبيعة وعالم الروح، بين مجالى الخيال والفهم والوجدان والإرادة.

---

(1) Basch, Victor: Essai Critique Sur L'Estheique De Kant, Paris Alcan 1934 P 21

(2) Ibid.

مضمون نقد الحكم:

يعد كتاب "نقد الحكم" جديد كل فى مضمونه وأفكاره هو ينقسم إلى مقدمة: يشرح فيها كانت محاولته للجمع بين مؤلفيه الآخرين فى النقد، أما الجزء الخاص بالبحث فى الجماليات فهو "نقد الحكم الجمالى" وهو ينقسم إلى جزئين رئيسين هما: تحليل الحكم الجمالى وديالكتيك الحكم الجمالى يتعلق الجزء الثانى بنقد الحكم الغائى[1]. كما ينصب على البحث عن الغائية الموضوعية فى الطبيعة، وهو ليس موضوع لدراستنا أما الجزء الأول وهو تحليل الحكم الجمالى فينقسم إلى جزئين هما: تحليل الرائع والجميل[2]. وينقسم الجزء الأول منهما إلى أربعة أجزاء يتعلق الأول منها بحكم الذوق من وجهة نظر الحكم، أما الثانى فيتعلق بأحكام الذوق فى ضوء العلاقة، فى حين ينصب الجزء الرابع على حكم الذوق وفقاً للجهة.

وإذا أخذنا فى تحليل وتفسير هذه الاعتبارات الأربعة المتعلقة بحكم الذوق لوجدنا أنه بالنسبة للأول أى المتعلق بحكم الذوق من وجهة نظر الكيف، نجد أن كانت يحلل شعور الإشباع المميز لحكم الذوق بدقة، وهو شعور خالص لا غرض له، ولا هدف من ورائه، ثم يحاول بعد ذلك أن يوازن بين صور الإشباع الجمالى للذوق واللذيذ والخير وينتهى منها إلى تعريف الجمال بعد مقابلتها ببعضها البعض فيستخلص منها هذا التعريف للذوق من ناحية الكيف: "أنه أى الذوق هو ملكة الحكم بالرضا، أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذا

---

(1) Ibid P 61.

(2) Ibid.

الحكم مبرأ من الغرض ويسمى موضوع الإشباع فى هذه الحالة بالجميل"[1].

أما حكم الذوق من ناحية الحكم ففيه ينظر كانت إلى الذوق من جهة المقولة الثانية، فيبين أن الجمال يتمثل كموضوع للإشباع الضرورى، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة، كما ينطوى على حكم لا يتضح فيه أيهما أسبق، وعلى هذا النحو يصبح التعريف الثانى للجمال وهو مستمد من الاعتبار الأول هو: "أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى، وبغير تصور"[2].

أما الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من جهة العلاقة ففيه يبين كانت إلى أى حد يقوم حكم الذوق على المبادئ الأولية، كما يوضح استقلاله الكامل عن الجاذبية والانفعال وكذلك عن تصور الكمال، فهو يمثل نموذج الجمال: "أنه أكمل ما يمكن من اتفاق فى كل زمان وعند سائر الناس"[3].

ويأتى الاعتبار الرابع لحكم الذوق والمتعلق بالجهة نتيجة الإشباع الصادر عن موضوع ما، فضرورة الرضا العام المتصور فى حكم الذوق هى ضرورة ذاتية، غير أنها تتمثل فى شكل موضوعى حين يفترضها الحس المشترك، وينتهى كانت إلى التعريف الأخير لهذا الاعتبار بأن "الجميل هو ما يعترف به موضوعاً لإشباع بغير تصور"[4].

---

(1) Ibid P 65.

(2) Ibid P 59.

(3) Ibid P 62.

(4) Ibid P 69.

وهكذا يصبح الحكم الجمالى عند كانت متسماً بالأولية Apriori والضرورة، فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها، بل يقوم فى الناس، أو فى الذات وهو وسيلة تحقق الانسجام، أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب ومن هنا جاءت أوليته وضرروته وكليته ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص وفى كل زمان ومكان ويرى كانت أن الشيء الجميل هو الذى يظهر فى أبعاد وحدود وفى صورة جزئية متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى فى حين أننا نصف الجليل أو الجلال بالشيء الذى يجاوز إدراكنا العقلى، أو حدود قدراتنا الإدراكية ومن ثم فاذا كان للجميل وجود فى الطبيعة فإن للجليل مكان فى فكرنا وفهمنا الخاص[1].

وعلى هذ النحو تعبر فلسفة كانت الجمالية عن الانسجام والنظام، والاتساق وهذا يمثل الجمال فى مفهومنا فى مجال الطبيعة فى حين أن إعجابنا فى مجال اللامتناهى إنما يرجع إلى شعور بالجلال والروعة [2].

من خلال ما سبق من عرض لفلسفة كانت الجمالية يتضح لنا أن مفهوم الجمال فى مذهبه هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التى تأتى من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، أن هذا التوافق هو ما يكفى لتعريف الجمال.

ولكن التسامي هو أيضا قيمة حقيقية رغم ما فى ذلك من تناقض لأن الخيال والعقل فى صراع دائم، أن كل من الحس والخيال

(1) Ibid P 73.

(2) Fouillèe, Al Ferd: Histoire De La Philosophie 5 Edition Paris Librairie Delargrave S.D P454.

يعمدان دون جدوى للحصول على هذه العظمة والقوى اللانهائية التى يصنعها العقل سواء كان التسامى حسابيا Sublime Mathematique وهو تسامى العظمة، والتسامى الديناميكى Sublime Dynamique وهو تسامى القوة، وهكذا تتصارع الروح فى هذا الانفعال أو الشعور بالسعادة والحزن، أما العبقرى فهو قادر على أن يجمع بينهما بفضل قوة داخلية مستمدة من الطبيعة التى تضع قواعد الفن.

ليس هناك من شك فى أن كانت قد عالج الأفكار الرئيسية للرومانسية منذ عام 1970 وهو ذلك العام الذى صدر فيه كتابه "نقد الحكم" Critique due Jugement وكانت الرومانسية آنذاك فى مهدها.

رغم أن ذلك العصر لم يشهد عملاً فنياً ذا قيمة عالية إلا أن الاهتمامات اتجهت إلى دراسة الجماليات لكن هذا الكتاب قد أشار إلى علم جمال الطبيعة وتلك سمة من سمات الرومانسية.

9- شيللر *Schiller Friedrich* (1759- 1805)

شاعر ألمانى وفيلسوف جمالى تشكلت آراؤه تحت تأثير الفلسفة السياسية لروسو وليسنج وكانت له اهتمامات بفن المسرح فكتب مسرحيات تعبر عن حماسه السياسى مثل "السارق" التى تناهض الطغيان وتقف فى وجه الظلم الاجتماعى. و "الدسيسة والحب" وقد عبرت المسرحية الثانية عن ضرب من الدراما السياسية.

ولقد أبدى شيللر اهتماماً بالغاً بالسياسة، كما شجع الثورة الفرنسية، والآراء الديمقراطية، واتسمت كتاباته الأدبية بروح الثورة والحماس السياسى، والتنديد بالظلم والطيغان، كما تميزت أيضاً

بظهور النزعة الإنسانية، والبراعة فى تصوير المشاعر، والشخصيات والأحداث.

وكان شيللر أحد أتباع كانط فى فلسفته الجمالية بيد أنه لم يوافقه فى كل جوانب مذهبه، وكان بذلك على- حد تعبير هيجل- أول من جروء على تخطيه فقد فند صورية الأمر المطلق، ورأى أن الفن وسيلة لخلق الإنسان الكامل، والخير الحر، وتحقيق الحرية الحقيقية.

قام شيللر بكتابة مجموعة من المؤلفات فى مجالات الشعر والأدب، أما مؤلفاته الهامة فى فلسفة الجمال فهى "الفلسفة الموجزة" وكتبه عام 1786، فى "الجميل والجليل" وقد صدر عام 1793 وكتابه "موجز فى التربية الجمالية للإنسان" وكتبه فى عام 1795.

كان الفن فى تصوره نشاطاً ولعباً، كما كان مجاله التوفيق بين الروح والطبيعة أو بين الصورة والمادة لأن الجميل هو الحياة أو الصور الحقة، فالصورة هى التى تبرر معانى الحياة. أما المضمون فلا يمثل ثمة تأثيراً فعالاً فى الفن، ولما كان للصور أهمية كبيرة عند شيللر فقد تصور أن الفنان المبدع هو الذى يبذل جهده فى إبرازها وإخفاء المادة تحتها[1].

وقد تصور شيللر أن للفن سلطان كبير على المادة لأنه يستطيع السيطرة عليها وتستخيرها فى إبداعاته [2]. المختلفة.

وعلى الرغم من أن المادة هى التى تفرض نفسها على الفنان فتطوع وتصنع باعتبارها أساس الخلق الفنى، وأنه بدونها لا تتحقق

---

(1) Souriau Etienne: Clefs Pour P 34.

(2) Ibid.

الأعمال الفنية بيد أن الفنان يستطيع بممارسة الحرية ونشاطه الإبداعى وبخلقه للصور الجميلة أن يقلل من سيطرتها عليه فيبرز الصورة ويعلو بها فوق مستوى المادة (1).

ويرى شيللر أن نفس الشاهد أو السامع يجب أن تتمتع بحرية كاملة فالذات هى العالم ومن ثم فالعالم هو ذاته فإذا ما انفصل عن العالم رآه حقيقة مستقلة ومجال الجمال هو المجال العالمى الذى يضم جميع المجالات الأخرى وهو مجال متميز بالحرية والنشاط ولا يلزم النفس بأى اتجاه أنه المجال الذى تبلغ فى خوض تجربته الجمالية اللامحدود (2).

10- شلنج *Shellinge* (1775- 1854)

فيلسوف مثالى ألمانى، عمل أستاذاً فى جامعة يينا وبرلين، كانت له اهتمامات بفلسفة الطبيعة، تشهد بذلك سلسلة مؤلفاته عنها (3). كما أنه قد تأثر فى نقده الفكرى بآراء كل من كانت وليبنتز، وخاصة فى فكرة الأخير عن المونادات، أو الذرات الروحية وحيوية العالم وكذلك فى فكرة الغائية.

ومع أن فخته كان يعد من أوائل من تأثروا بكانت بيد أنه لم يكن له اهتماماً كبيراً بالجماليات بقدر ما كان لشلنج الذى ألف مجموعة من الكتابات الفلسفية والفنية يتصدرها كتابه المشهور "مذهب المثالية المتعالية" الذى كتبه عام 1800، وفيه حاول أن يربط

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Fouillèe, Al Ferd: Histoire De La Philosophie Paris Librairie, Ch Delargrave 5 Edition S.D P442.

بين مسار فكره فى المثالية الموضوعية، وبين المثالية الذاتية عند فختـه وكتابه "برونو" ثم كتابه "دروس فى فلسفه الفن" وقد ألقاها فى يينا من عام 1802 حتى عام 1803 ثم انتشرت بعد ذلك فى ألمانيا وتداولها القراء فى شكل ملخصات صغيرة بعنوان "العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة" وقد ظهر فى خلال عام 1800إلى 1807.

ورغم أن شلنج كان واحداً من أتباع مدرسة كانت من المثاليين الألمان، بيد أنه قد ذهب يفند آراهم لأنها لم تتوخ الروح العملية، ومع ذلك فإنه كان يرى ضرورة العودة إلى الكتاب الرئيسى لكانت فى فلسفة الجمال وهو كتاب "نقد الحكم".

وكان الهدف الأساسى له من دراسته هو محاولة التوصل إلى نقطة الالتقاء بين الفلسفة النظرية، والعملية وكذلك محاولة ادراك الوحدة الأساسية بين عالمين متناقضين فى داخل الروح، وهو يذهب إلى أن الجمال أو النشاط الإبداعى الذى هو فى تصوره (آله عامة للفلسفة أو مدخلاً لجوهرها) هو ذلك النشاط الذى يضم الوعى إلى اللاوعى داخل الذات، ويقصد بالأول الذات أو الروح وبالثانى الطبيعة(1).

والفن فى رأيه هو روح الفلسفة وحقيقتها الأولى فإن تاريخ الفلسفة يشهد على مقدار ما حققه اليونانيون فى مجال الكشف والإبداع الجمالى فى أشعارهم، وفنونهم المختلفة، ومن ثم فهو يرى ضرورة أن تعود الفلسفة إلى ما كانت عليه من قبل، أى أن تلتحم بالفن على نحو ما كان يحدث عند الإغريق.

(1) Schelling, Reason And Existence Schelling's Philosophy of Histort By Paul Collins Hayner, Leiden E.J. Brill 1967 P66.

وليس أدل على اتفاق الفن مع الفلسفة وامتزاجهما من تغير الأول عن اللانهائى أو (المطلق الترانسندنتالى) المتسامى، والمفارقة للحياة الواقعية، وتمثل الثانية له فى انعكاسه على الفكر، وترابطه مع غيره من النماذج.

ويرى شلنج أن هناك طريقان يمكن بواسطتهما البعد عن الواقع هما، طريق الشعر الذى يهرب فيه الإنسان إلى عالم مثالى، وطريق الفلسفة الذى يحطم به عالم الواقع والفلسفة تتبع من الشعر؛ لأنه هو أصلها الأول الذى تبعث منه.

ولما كانت الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة، فإنه يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد أن تصدر هى الأخرى عن ضرب جديد من الميثولوجيا.

فى ضوء ما سبق يبرز أمامنا فيلسوف وعالم جمال من الدرجة الأولى، لم يقلل من قيمته سوى شهرة هيجل التى انسحبت على أوروبا وقتذاك والحق أن علم الجمال لم ينل من الأهمية فى ظل نظام فلسفى كما ناله فى فلسفة "شيلنج" فنسق شيلنج المستوحى من كانت تارة، ومن أفلوطين تارة أخرى جعل من الفلسفة شعراً . كانت الفكرة الرئيسة فى مثاليته الموضوعية هى التطابق الأول بين الفكر وحصيلة التجربة والمثالية والواقع، والفطرة والذكاء، والحرية والضرورة[1].

ولقد ظلت مشكلة القضية الفكرية والتجربة مثار بحث ديكارت وذهب شيلنج إلى وجود وحدة أصلية بينهما فالموضوع يتمثل

(1)Paul Collins Hayner: Reason And Existence Schellings Philosophy of Histiry, Leiden E.J. Brill 1967 Nethrlands. 47.

فلسفياً فى تحديد هذه الوحدة بالنظرية العقلية المتعمقة والفن وحدة هو الذى يتمكن من تحقيق ذلك ولهذا فالفن يحتل دائما مرتبة أعلى من العلوم التى تجئ فى مرتبة دنيا فى الحياة الروحية فهناك صلة وثيقة وعميقة بين الفن والطبيعة. فهما يمثلان النشاط المثمر المنتج..... الطبيعة هى قصيدة مكتوبة بحروف بارزة، ومن يقرأها يعرف أوديسا الفكر، والفن وحدة هو القادر على فك رموزها فالعمل الفنى ينبع من عبقرية تلقائية كالطبيعة تماماً، والفن يبعث الروح فى الأشياء، أما الروح فهى التى تحرر الإنسان من الفردية الانفصالية وتجعله يشارك فى الحياة[1]. والروح عندئذ ليست جميلة ولكنها الجمال بعينه، ولقد كان لهذه الأفكار أكبر الأثر على شيلنج، وقد تأثر هنرى برجسون Henri Bergson بهذه الأفكار، كما ظهرت آثارها فى أعمال بول فاليرى Paul Valery.

11- هيجل *Hegel (Friedrich)* (1770- 1831)

يعد هيجل من أعظم من تناولوا مشكلة الجمال والفن فى العصر الحديث بل لقد كان مذهبه فى هذا الشأن بداية عهد جديد للانطلاق الروحى فى الفن باعتباره فكرة، وهذا المذهب لم يسبقه فيه أحداً قبلة لقد جاء جديداً غاية الجدة، تشهد بذلك مؤلفاته ومحاضراته القيمة فى "علم الجمال" التى صدرت فى عام 1835 وكذلك فى مؤلفه الرئيسى "ظواهر الروح" الذى كتبه عام 1807.

والجمال عند هيجل هو التجلى المحسوس للفكرة فمضون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورته فتتلخص فى تصويرها المحسوس

---

(1) Ibid.

والخيـالى، ولكـن يتـداخل هـذان الوجهـان فـى الفـن، يسـتلزم تحـول المضمون إلى موضوع فنى أن يكون لا ئقاً لمثل هـذا التحـول، لأن هيجل يهدف دائماً إلى البحث عن التعقل الباطنى فى كل موضوع واقعى، ومـع ذلك فمن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكراً مجرداً.

وأعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل عنده فى (الـروح المطلقـة) وحين تصل الروح على هذا المستوى فإنها تستحيل إلى شعور واعى بمثالية الموضوع الواقعى بمباطنة (الفكرة) أو العقل المطلق لكل الأشياء.

ويعـد الفـن[1]. أحـد الطـرق التـى تسلكها النفس الإنسانية فـى بحثها عن المطلق، بوصفه كشفاً عنه فى صورته الحدسية، أو باعتباره

---

(1) كان لهيجل اهتمام كبير بنظرية جيته فى الألوان، مما يشهد لاهتمامه بـالفنون. وكذلك بقيمة الألوان، وكان جيته قد عرض نظريته فى الألوان فى كتابه "مباحث فى علم الضوء" عام (1791) وفى رسالة عن "نظرية الضوء" ثم فـى الكراسة الرابعة من الجزء الأول فى "أبحاثه فى العالم الطبيعى" سنة 1821 والذى دفعه لهذه النظرية هو مخالفته لنيوتن عندما كان فى زيارة لإيطاليا عـام 1786، ورأى لوحات المصورين الإيطاليين، وانتهى من نظريته هذه إلى القول بأن "العين تتكون على الضوء من أجل الضوء، حتى يلتقى الضوء الخـارجى بالضـوء البـاطنى" فالعين ترد على الظلمة بالإشارة وعلى النور بالظلمة، وعلى اللون بإنتـاج لـون مكمل وكانت أول تجربة قام بها هى فحص جدار أبيض من خلال منشور فوجـد أن الإشاعات لا تظهر إلا عند الحوافى، إذ يحدث فى الحالة "تراكب صور مختلفة أحادية اللون بعضها فوق بعض، فاستنتج جيته من هذا أن حد العتمة والنور هـو المولد للألوان والتكوينات وتحدث بفضل التعارض إذا للون فعل وانفعال للضوء، وهكذا توثقت الصلة بين هيجل وجيته فتبادلا الرسائل فى هذا الشأن ويقـال أنـه بسبب هذه النظرية التى اهتم بها هيجل فقد حاول البعض المزج بين فلسفة هيجـل وشعر جيته، وحالوا تفسير شعر جيته بواسطة فلسفة هيجل والعكس بالعكس، وقد ساعد على ذلك صدفة ميلادهما فى نفس الشهر، وهو "أغسطس" عبـد الـرحمن بدوى حياة هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ظهوراً خالصاً أو مثالية تبدو خلال الواقع، وتظل مثالية خالصة فى مقابل موضوعية عالم الأخلاق الإنسانية، ثم الدين فالفلسفة.

ويرى هيجل أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه يشترك مع الدين والحياة فى تفسير العنصر الإلهى، وكذلك بالنسبة لما يتعلق بأعمق مطالب الإنسانية، وأشد حقائق الروح اتساعاً. وعلم الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل، بيد أنه لا يبلغ كمال إلا فى العلم.

مراحل الفن:

يحاول هيجل فى الجزء الثانى من كتابه "علم الجمال" أن يبين مراحل ظهور الفن، وعصور إزدهاره، فيذهب إلى أن الفن لما كان يمثل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة فإنه قد بدا "رمزياً" وذلك فى المرحلة الأولى من تاريخة وهى تلك المرحلة التى لا تبلغ فيها العلاقة مرحلة الاتزان النهائى للمثل الأعلى له، ثم "كلاسيكياً" وهو الذى يكون وليد فعل المثل الأعلى، أى يكون الوحدة المحسوسة الحية التى تتحقق فى مظهر متناه ومحدود لطرفين وعندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذى يجعل الفكرة اللا نهائية لا تتحقق إلا فى لا نهائية الحدس يكون الفن رومانسياً (رومانتيكياً) وذلك الفن الذى يمثل الفكرة اللانهائية التى لا تتحقق إلا فى تلك الحركة الحقة التى تهاجم دائماً، وتحل فى كل صورة محسوسة أى (فى لا نهائية الحدس).

ويرى هيجل أن هذه الألوان الثلاثة من المراحل تمثلها ثلاثة أنواع من الفن وثلاثة عصور للفنون هم: العصر الشرقى والإغريقى، والعصر الحديث فالفن الرمزى هو فن العصر الشرقى (القديم) أما الفن

الكلاسيكى فهو الفن عند الإغريق فى حين أن الفن الرومانتيكى كان هو صورة الفن فى العصر الحديث.

ويقابل هيجل بين هذه المراحل الثلاث للفنون، وبين الفن السائد فيرى أن العمارة هى فن المرحلة الرمزية فى حين يطابق النحت المرحلة الكلاسيكية، أما فنون الرسم والموسيقى، والشعر فتعبر عن المرحلة الرومانتيكية.

ولقد حدث ارتباط تاريخى بين مفهوم الدين والتعبير الفنى عنه، فقد ذهب هيجل فى كتابه "فينومينولجية الروح" إلى أن الدين الطبيعى يقابل- على مستوى الروح المطلق – مرحلة الوعى- [1]. التى يعيشها الروح الذاتى، وقد رأى هيجل أن خير مثال على هذا هم البدائيون وشعوب الشرق القديم الذين عبدوا النار، وكلفوا بمظاهر الطبيعة فإنهم يجسدون الروح الذى لا يبلغ درجة الوعى الكامل بذاته، وفى هذه الحالة يبحث الإنسان عن صورة مكافئة لروحه فى عالم الطبيعة، كأن يعبد النبات، أو الحيوان، أو النور، أو النار.

وبمرور الزمن تطورت فكرة الدين بعد أن تمكن الإنسان من عبادة موجودات مادية، وصناعية خلقها بنفسه كالمعابد والأصنام وغيرها وكانت هذه العبادة المصنوعة إيذاناً بفقد الديانة الطبيعية لطابعها المباشر.

وهكذا يصور لنا هيجل مراحل ثلاث فى نطاق الروح الذاتى هما مرحلة اليقين الحسى: وهى مرحلة الروح الذى لا يبلغ مرحلة الوعى التام بذاته. ثم مرحلة الإدراك وهى تلك المرحلة التى اتجه فيها الإنسان

---

(1) Hegel:F, Phenomenollogie De L'Esprit Vo 1 2 P 268.

لعبادة مظاهر الطبيعة، ثم مرحلة الفهم التى تعرفت فيها الروح على ذاتها[1]. مجسداً فى عمل من خلقها، وصناعتها وهذه على الإجمال هى مراحل اليقين الحسى، والإدراك، ومرحلة الفهم.

وفى حين سادت الديانة الطبيعة عند الشرقيين، نجد عبادة الجمال تنتشر عند اليونانيين، الذين مثلوا الوعى الذاتى للروح وتيقنوا من حرية الفرد فكانوا أول من عرفوا الحرية وتمتعوا بها [2]. ففى الوقت الذى عاش فيه الإنسان عبداً للطبيعة، يتوه فيها، ويخشى من تقلباتها، ويعبد مظاهرها، وذلك قبل عصر اليونان نجده يلتفت إلى ذاته ويتأمل كيانه، ويشعر بوجوده إبان عصر اليونان فتتحول نظرته من العالم الخارجى إلى عالم النفس والضمير.

لكن هذا الوعى بالذات إدراكها فى ذاتها يفترض انسلاخها عن جوهرها، واستغراقها فى ذاتيتها، وهذا لا يبرز جمال الفن اليونانى، لكن ما يبرزه هو ارتفاع الروح فوق مستوى حقيقتها، ووجودها الواقعى.

ويرى هيجل أن ديالكتيك عند اليونان كان ينطلق من العلم الموضوعى المفارق إلى الذاتية، ومن الطبيعة إلى الروح أى من الشىء إلى الأنا، ومن الجوهر إلى الذات وهذا الديالكتيك يمر فى صيرورته بالمراحل الثلاث التالية:

1- **مرحلة التجريد**: وهى المرحلة التى يبرز فيها العمل الفنى مجرداً، فتتجلى الروح الأخلاقية لذاتها فى صورة أشكال إليهة خالصة.

---

(1) Ibid P261.

(2) Hegel,G.W.F: The Philosophy Of History, Preface, Perface By Charles Hegel, Dover Pubications, New York.U.S.A 1956 P 18

2- مرحلة التشكيل أو الحياة: وهى تلك المرحلة التى يظهر فيها مجهود الإنسان باعتباره الصورة الخالقة، أو الصانعة للحقيقة الآلهية (المشكلة لها) ويبرز هذا فى الأعياد والمناسبات الدينية وغيرها.

3- مرحلة الروح: وهى المرحلة التى يتجلى فيها الروح Esprit من خلال التعبير اللغوى[1]. للملحمة، والتراجيديا وكذلك للكوميديا.

الجمال والمضمون الباطن للحقيقة:

ويذهب هيجل إلى أن الفن الحقيقى هو الذى يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع، فالتعبير عن الجمال يقتضى علوه عن الطبيعة والواقع فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة- على حد ما يذهب أفلاطون بل هو محاولة لكشف المضمون الباطنى للحقيقة[2].

ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية، فى الصور الحسية التى يشكلها.

والفن عند هيجل وسيلة من وسائل تطهير النفس، وتنقيتها والتسامى بها، ويتفق هيجل مع كروتشه فى أن جمال الفن يتحدد فى كونه "حقيقة جمالية" لا يكون للفنان هجف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتى الذى يستثير إعجابنا ويرقى بذواتنا.

(1) Ibid P 269.

(2) Ibid P 267.

أنواع الفنون عند هيجل:

قسم هيجل الفنون إلى نوعين هما:

الفن الموضوعي: ويتمثل في فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون الذاتية مثل الموسيقى والأدب (شعر ونثر) ويسترسل هيجل في مؤلفه في "الجمال" في شرح وتفسير المضامين الفنية لكل فن من الفنون- فالعمارة مثلاً فن يجسد المادية الرابضة، واللانهائية الدائمة، وهي من ناحية أخرى فن رمزي، لا يعبر عن الفكرة التي يدل عليها تعبيراً مباشراً فجيمع المباني: المعابد والمساجد والآثار المعمارية تعد رموزاً جميلة لكن البون شاسع بينها وبين ما تعبر عنه أو ترمز إليه[1].

أما فن النحت الذي يحاول بث الروح في المادة الصماء الجامدة ففية تقترب الصورة من المضمون، إلا أن تشكيلاته تعجز عند إمدادنا بالصورة الحقيقية التي يكون عليها الفن في الواقع.

ويعبر فن التصوير عن لحظة واحدة في صيرورة الحياة باستخدام الألوان والايحاءات التي تعطي إحساساً بالعمق.

أما الموسيقى فإنها تعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها؛ لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت، بيد أنها تعبر عن رمز غامض، لأن المقطوعة الموسيقية تحتمل العديد من التأويلات.

---

(1) Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel. Dover Pubications U.S.A 1923 P 443 dh (1).

أما فن الشعر فهو من الفنون التى تبلغ مرحلة الكمال لأن صوت المشاعر يجسد الطبيعة، والإنسان والتاريخ، من خلال التعبير بالنطق، والقول المعقول [1].

وهنا فإن الشعر يعد من أكمل ألوان الفنون بل على حد تعبير الأستاذ هربرت ريد مؤرخ الفن "مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل" [2].

وقد أشار هيجل إلى وجود نوعين من الشعر هما :

الشعر الغنائى: وهو الذى يعبر عن الذات الإنسانية فيبدو ناقصاً محدوداً، لأنه يتناول عالماً غير منظور [3] والشعر الدرامى (التراجيديا) وهو يكون كاملاً لأنه يجمع بين دفتى العالمين الظاهر والباطن فضلاً عن أنه يمثل التاريخ والطبيعة والنفن ويزدهر عند الشعوب ذات الحضارة [4].

وللعمل الفنى جانبين هما: المضمون الروحى ثم المظهر المادى، أو الصورة الظاهرة (الشكل أو القالب) فعل سبيل المثال التجسيم المادى على أعمال الفن الرمزى بينما يغلب الطابع الروحى على الفن الرومانسى، فى حين يتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين الروحى والمادى فيما يحققه من انجازات [5].

---

(1) Ibid 290.

(2) Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art.

(3) Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel, Sec 111, Poetry P476.

(4) زكريا إبراهيم: هيجل أو المثالية المطلقة مكتبة مصر القاهرة 1970.

(5) Hegel,G.W.F: Phenome Nologe P1299.

الفنون بين المضامين الروحية، والصورة الظاهرة:

ولا يكتفى هيجل بتعريف الفنون المختلفة وتقسيماتها بل يتطرق إلى بحث موضوع المضامين الروحية لها فالذهن مثلاً يعجز عن التعبير فى حالة الفن الرمزى، ومن ثم فإنه يحاول عن طريق الرمز المجسم أن يشير إلى هذا المضمون، أما الفن الكلاسيكى فإنه ينطوى على توزان وانسجام بين المضمون الروحى والصورة التى تطابقه، وتصلح للتعبير عنه، ويظهر ذلك فى فن العمارة عند اليونانيين، إذ أننا نلاحظ فيه اختفاء العناصر الرمزية والرومانتيكية، فلا تكاد تظهر فيه إلا بنسب طفيفة، وجدير بالإشارة أن هذا النوع من الفن كان مثار إعجاب هيجل لأنه يمثل صورة الفن الكامل.

أما الفن الرومانتيكى فيظهر فيه قصور الشكل والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، لأنه لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهدوئها وخلودها، وهذه كلها تعد من سمات الفن الكلاسيكى، بل يحاول إبراز عنصر المأساة مثل المرض، والموت، والعذاب وصلب المسيح[1]. وكذلك معاناة القديسين وغيرها من ضروب المأساة التى تثير وجدان الإنسان، وتلهب عاطفته.

وقد أعطى هيجل مثالاً للأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانتيكية بالعصارة ذات الطراز القوطى[2].

وهو يرى أن ميدان الفن هو المجال الذى تتجلى فيه الحقيقة عن طريق الوسائط الحسية، بيد أنه قد يظهر بطريقة مباشرة فى أعمال

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

فنية مثل النحت والموسيقى، والصور الخيالية للشعر والنثر، أما الصور الطبيعية الجامدة كالمعادن أو الأخشاب أو غيرها فإننا لا نستطيع أن نتلمس فيها أى جمال، ونفس الحال كذلك بالنسبة للموجودات الفلكية مثل الشمس، والقمر والنجوم.

ولا يوجد من الموجودات الطبيعية ما يتمثل فيه الجمال سوى النبات الذى تبدو فيه الوحدة الغائية الأجزاء والكل وهذه الغائية لا نجدها فى عالم الجمادات، الذى هو العالم المعدوم الجمالى[1].

والحق أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا فى سلم الكائنات، فابتداءاً من النباتات، مروراً بعالم الحيوان، وصعوداً إلى الإنسان يزداد الاحساس بوجود الجمال حتى يبدو فى أجمل وأروع صورة فى الكائنات الحية، أو عالم الروح الإنسانية الذى يتبدى فية المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً.

موت الفن :

ولقد أشار هيجل فى كتاباته عن الجمال والفن إلى الطابع المعقول والنظرى للفن، بيد أن هذه الإشارة قد جلبت عليه صعوبات جمة تجنبها سابقوه.

إن الفن قد أخذ مكانته الكبرى، والعالية فى نسق هيجل الفكرى، وتربع عرشه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين- الذى نقده بشدة ورفض الكلام عنه باعتباره مختصاً بعالم علوى غير محسوس على الرغم من كونه يمثل لحظة من لحظات الروح

---

(1) Stace.W.T: The Philosophy Of Hegel (Art) P 4496.

المطلق [1]. والفلسفة ويذهب هيجل إلى أن مجال الروح المطلق ينطوى على الفن والدين الفلسفة. ولكن لما كان الفن والدين يؤديان وظائف مختلفة عن وظائف الفلسفة، ولهذا فإنهما يصبحان فى درجة أقل منها، بيد أنهما لا يخرجان بصفة نهائية من مجال معرفة الروح. وإذا كان الدين والفن يهتمان بمعرفة المطلق فما هى إذا قيمتها حينما يقفان فى مجال منافسة مع الفلسفة؟

إنهم لن يكونوا- الحال كذلك- سوى مرحلتين عارضتين تاريخيتين، وجزئيتين من حياة البشرية.

يقول هيجل عن الفن. إننا قد أنزلناه منزلة عالية ومع ذلك أن نذكر أنه سواء فى مضمونه، أو صورته لا يعد من الوسائل السامية التى ترد إلى وعى الروح غرائزها الحقة، فهو محدود بسبب صورته [2]. "هكذا استطاع هيجل إدخال علم الجمال والفن فى نطاق نسقه الجدلى، ورغم ذلك فهو لا يعترف إلا بالفكرة التى هى أساس العلم، وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فإذا أردنا أن نحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى ينبغى علينا أن ننظر إلى الجمال بالذات، وليس إلى الموضوعات الجزئية، فالفن مجرد تأمل عقلى أما ما يبدو عليه من صور وما يتشكل به من أشكال فما هى إلا صور حسية أو ظاهرة تعرض أمامنا لكى تبرز الأفكار المنطوية عليها التى تمثل موضوع تأملنا العقلى وتقديرنا الجمالى.

---

(1) Ibid.

(2) يقول هيجل: " أن الدين هو الوعى الذاتى بالروح المطلق على غرار ما يتصوره الروح المتناهى".

تعليق وتقييم:

1- لقد رأينا فى الصفحات السابقة كيف وضع هيجل الفن فى الروح المطلق، وجعله نتاج الفكر أسوة بالمنطق والطبيعة وفلسفة الروح وإذا كان المنطق يشير إلى الفكرة لذاتها. أما فلسفة الروح فتشير إلى الفكرة ولذاتها، أما الكيان الوحيد الذى يتصف بالعينة أو الحقيقة الكاملة فهو ذلك الكل الذى لا يعبر عنه، أى "المطلق" ذاته، ولك ما عدا ذلك- أن كان أى شيء عدا ذلك- ليس إلا "لحظة فى المطلق"(1).

2- إن الفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية تامة، وفى أصالة وابداع. ولكن لا بد من أن تسبقها الفكرة؛ لأن الفن هو التأمل العقلى. والسعى إلى تحقيق الجمال بالذات.

3- إن محاولة هيجل البحث عن الجمال بالذات، وغض النظر عن الصور المحسوسة. والجزئيات الظاهرة فى الأعمال الفنية إنما يشبه إلى حد كبير موقف أفلاطون المثالى الذى كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات، أو الجمال فى كليته فالنفس الإنسانية المفارقة للعالم المحسوس، والمنتمية إلى عالم المثل الذى يتوجه ثالوث قيم الحق والخير والجمال، وهذه النفس الآتية من عالم الخلود، التى لا تدرك الجمال إلا فى عالمها الخاص إنما تحاول أن تتعرف عليه فى كل ما هو جميل فى العالم المحسوس، حتى يتسنى لها الارتفاع بمعرفته إلى عالمها المثالى. أليست هذه المسافة التى تقطعها النفس فى رحلتها من خلال المحسوسات صعوداً إلى مثال الجمال

---

(1) هنردى د. أيكن: عصر الأيديولوجية- ترجمة د. فؤاد زكريا راجعه الدكتور عبد الرحمن بدوى مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة – 1963- ص94.

هى الرحلة نفسها التى أشار إليها هيجل من خلال رؤيته التاريخية عبر عصور التاريخ الطويل وفى نظرته التحليلية، والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان

4- إن الفن عند هيجل مثل الفكر ينشد الحقيقة، فإذا كان العالم الحسى يحاول إخفاء الباطن وإبراز الظاهر أمام حواسنا فهكذا يكون حال الفن، عند هيجل- فهو يحاول أن يجعله شبيهاً بهذا "الداخل" أى يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية حتى تصبح المادة بمثابة مظهر أو مجلى للروح- وهنا يكون المثل الأعلى للفن الناجم عن التكافؤ بين الظاهر، والباطن، أو بين الطبيعة والروح، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية[1].

5- الفن عند هيجل هو باختصار "الأداة" الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس والعقل، بين الرغبة والواجب، بين ما هو كائن، وما ينبغى أن يكون كما تتحدد وظيفته- باعتباره فناً أصيلاً- فى التأليف بين الحرية، والضرورة، أى بين الباطن والظاهر، أو بين المضمون، والشكل[2].

6- فى ضوء ما سبق- نرى أن نظرية هيجل فى الجمال والفن لا تعد أن تكون وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود بيد أن هذه النظرية التى تشبه عالم المثل الأفلاطونى لم تعد محل اهتمام علماء الجمال اليوم، ولا حتى الفلاسفة- فقد اتجه الفلاسفة المحدثين إلى

---

(1) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن عند هيجل بحث فى مجلة المجلة عدد 107 نوفمبر 1965.

(2) نفس المرجع.

اختصار الفروض الميتافيزيقية وتجنب تحليلها ، أو الإذعان بوجودها ، أو عدمه لأنه لا الخبرة التجريبية ولا العقل قادر على إثبات وجودها.

فنحن فى الواقع لا ندرك سوى الحقيقة الظاهرة ، ولا نتعامل إلا مع الصور والظواهر المحددة ، كما أن إدراكنا لها لا يتجاوز حدود الزمان والمكان، ولقد صارت الاتجاهات الحديثة المعاصرة فى الجمال قدما فى اتجاه النقد الواقعى، والتحليل العلمى للظواهر الفنية والجمالية ، و سميت هذه الحركة فى تاريخ النقد الفنى بالاتجاه الكلاسيكى، وهو الاتجاه الذى كان يراعى القواعد والمبادئ التى رآها فلاسفة القرنين السابع والثامن عشر قواعد مطلقة عامة ، وتصلح للعمل بها فى كل زمان ومكان.

لقد رأينا مما سبق فلسفة رائد من رواد علم الجمال كان معاصراً لشيلنج ومنافساً له ويكبره بخمسة أعوام كانت اهتماماته بالجماليات لا تحتل مكان الصدارة كما فى مذهب شيلينج وكان هيجل أحياناً يقلل من قيمة الفن، فالفن بالنسبة له "هو شيء من الماضى" فهو لا يشبع كل احتياجات الروح السامية فيجب على الفكر طبقاً لتعبير هيجل والتى تناولها عنه ليون برنشفيج بعد ذلك أن يتخطى الفن دون التوقف عنده" لكن هذا لا ينفى ضرورة وأهمية علم الجمال بل على العكس لقد أصبح له دور ذو أهمية عن ذى قبل فى عصر لم يكن للفن دور فى إرضاء وإشباع النفس، واخضعت فيه جميع الأعمال الفنية للنقد ، فانتمى الفن مثله مثل الدين والفلسفة إلى عالم الفكر المطلق فهو يكشف الحقيقة للشعور وترجع الحاجة العامة والمطلقة للفن إلى كون الإنسان كائن يتميز بالشعور والوعى، وهنا تصبح الحاجة العامة للفن هى الحاجة العقلية التى تدفع المرء للشعور بالعالم الداخلى والخارجى، فيجعل منهم شيئاً يعرف

فيه ذاته، ويختص الفن بأنه يظهر للحواس خواطر الفكر البشرى، ويرى هيجل أن كل عمل فنى ينطوى على ظاهرتين: الأولى هى المضمون، وهو ما يمثل النهاية والمعنى والثانية هى التعبير الظاهر، وتحقيق هذا المضمون فالفن هو الذى يكشف للشعور (الوعى) Conscience الحقيقة بشكل محسوس، والجمال هو الظاهرة المحسوسة للفكرة ونقصد هنا الجمال الفنى لأن الجمال الطبيعى لا يتساوى معه.

ولقد اقترب هذا الاتجاه الذى ينحو إلى إضفاء الأهمية على مضمون العمل ومفهومه الروحى من الاتجاه الفنى الذى ظهر فى ألمانيا فى هذا العصر والذى نادت به المدرسة التى عرفت باسم "نازارينيان"Nazarheniens بزعامة أفرييكOverbeck وشنور Shnorr وقد أشار هيجل فى كتابه علم الجمال Estheitique فى الجزء الثالث ص 215 ترجمة جانكلفيتش بقوله عن الجمال: "إن التصوير لا يجب أن يتوقف عند تمثيل الأشياء التى يبدو أنها تشيد الفكر إلى آراء عامة وعميقة ولكنها يجب أن تذهب إلى ما هو عكس ذلك تماماً لتمثيل الشيء فى ظاهرة البسيط كما يبدو أى لدرجة أن يصبح الشيء غير ذى أهمية، ويصبح الهدف الرئيسى هو الإبداع الفنى لما هو ظاهر فقط" فإن وضع التغيرات السريعة للسماء أوقات اليوم على لوحة ما يشير إلى اكتمال الفن ويتميز هيجل فى نظرياته بتطبيق الجدلية الثلاثية على علم الجمال (الموضوع- نقيضه- المركب).

ولعل تقسيم علم الجمال إلى مستويين مختلفين فى نظرية عصور الفن الثلاثة وترابط الفنون فى نظام كامل، هى أهم نقطة تاريخية جدلية حركت فكر هيجل وكان قد سبقه إليها الإيطالى جيا مباتستا Giamabattista وكذلك نلاحظ فى نظريته عن عصور الفن التالى

أولاً: إن إشارته إلى الفن الرمزى خاصة فى بابل والهند ومصر تشير إلى أهمية فنون الشرق هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشير إلى رد فعل الحركة الكلاسيكسية إلا أنه من الناحية التفصيلية فإنه لم تكن لدى هيجل معلومات كافية عن أشكال هذا الفن، بينما أشار هيجل إلى الفن الإغريقى فأشار إلى العصر الكلاسيكى وكانت الرومانسية بالنسبة له هى الفن القوطى، وفن معاصريه، وهى أيضاً الفن المسيحى(1).

وقد يؤخذ على هيجل أن تحليله لهذه العصور يعد رسماً غير واضح المعالم لتفسير الفن اجتماعياً، هذا فيما يتعلق بعصور الفن، أما ما يتعلق بترابط الفنون فهو يجمع الهندسة والشعر وفقاً للترتب الآتى: الهندسة، النحت، التصوير، وهذه هى مجموعة الفنون الموضوعية أما الفنون الذاتية فتضم الموسيقى ثم الشعر، وهذا التنظم للفنون لا يتعارض مع نظرية العصور ولكنهما يتداخلان، فالفن الرمزى يظهر جلياً فى الهندسة، والفن الكلاسيكى يعبر عنه النحت قبل كل شيء ويتمثل الفن الرومانسى فى التصوير ثم الموسيقى والشعر ويعد الفن الأخير هو أسمى الفنون، بل هو الفن العالمى لأنه يمثل كل الفنون الأخرى.

وعندما قارن هيجل بين الموسيقى والهندسة تنبأ بالشكلية الموسيقية، كما نجدها عند هانزليك Hanslik أو سترافنيكى Stravinsky ولكنه أعرض عنها ليضع نظرية أكثر شاعرية عن الموسيقى.

---

(1) Souriau Etienne: Clefs Pour P 40.

والشعر عند هيجل- كما سبق أن رأينا المرحلة الجدلية السامية للفن، وفى نفس الوقت يعلن نهايته فقد ذهب إلى أن العمل الفنى يصبح جميلاً كلما كانت حقيقة مضمونه الروحى أكثر عمقاً، وإذا وجد هذا المضمون تمثيلاً فى الفن تحول الفكر لما هو أبعد من ذلك فيتحول إلى الشكل الموضوعى ويرفضه ويلج فى ذاته ويصبح الفكر المطلق دين بعد أن كان فن فى ذاته وتبدأ مرحلة جديدة ولكن يقف هنا دور عالم الجمال [1].

12- شوبنهور *Schopenhauer* (1788- 1860)

فيلسوف مثالى ألمانى، يعد أحد تلامذه كانت، درس فى برلين وفرانكفورت منذ عام 1863 ويعد كتابه العالم إرادة وتمثلاً هو الكتاب الرئيسى له الذى وضع فيه أسس مذهبه.

والواقع أنه لا يمكن فصل فلسفة شوبنهور فى الجمال والفن عن فلسفته بصفة عامة، وعلى هذا النحو يصبح الفنان شأنه شأن الفيلسوف فهو مثله عبقرياً، بل ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية وللفن وظيفة تطهريه، فهو يهدف إلى الوصول إلى نوع من الغناء التام، أو الغبطة الشاملة التى تتحقق بها إرادة الفنان ومقدار إبداعه الفنى.

وسوف نحاول إلقاء نظرة تفصيلية على فلسفة الفن عند شوبنهور من خلال مؤلفه الكبير العالم إرادة وتمثلاً، الذى يظهر فيه مقدار ارتباط مفهوم علم الجمال بمتيافيزيقاه المثالية.

---

(1) Ibid.

وتنحو فلسفة شوبنهاور إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية، من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان واعتبارها أن أصل الشر هو عبودية الإرادة، والتعلق بالحياة[1].

ولقد ذهب شوبنهور إلى التعلق بالحياة، وعبودية الإرادة التى تنجم عن قصور العقل فى إشباعها هى من العوامل التى تسبب للإنسان الألم والمعاناة، وتفقده السكينة والهدوء تلك الحالة التى لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تأمل الجمال، وممارسة الحياة الأخلاقية الفاضلة.

ويرى شوبنهور أن بالإمكان التغلب على الإرادة وقهرها وهو لا يبلغ هذه الحالة إلا من خلال ممارسة الفن.

وهكذا يترسم شوبنهور طريقين للحد من سيطرة الإرادة وعبوديتها أحدهما مؤقت، ويتحقق فى لحظات التأمل الجمالى، والآخر دائم ويتمثل فى ممارسة الأخلاق الفاضلة، والزهد.

شروط الاستمتاع الجمالى:

يذهب شوبنهور إلى أن هناك شرطان للمتعة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق بدونهما هما: توافر الأسن (الذات العارفة)، ووجود الموضوع (باعتباره موضوعاً للجمال) فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأملة) لموضوع تأملها، فإنها لا تراه باعتباره شيئاً جزئياً أو مادياً يمثل أمامها، بل تراه باعتباره مثالاً أفلاطونياً [2].

---

(1) Schopenhauer:The World As Will And Representation T. By E,F. J Payne.U.A.R Dover Publications, Inc. New York 1966.

(2) Ibid P 254.

ويتوقف التأمل الجمالى عند شوبنهور على الذات المتحررة من أسر إرادتها، أى الذات الخالصة من ميلها لإرادتها. والتى تتجه صوب الموضوع الجمالى تحاول إدراكه وهى متحررة من العلاقة بالإرادة أو المشيئة وعندئذ تشعر بالسكينة وهى حالة الخلو من الألم، أو الخير الأسمى الذى هو حالة الآلهة.

يقول شوبنهور فى معرض كتابته عن ألم، وصراع الإرادة:

"إن الإنسان يدرك الأشياء بدون اهتمام شخصى أو ذاتى ولكن بموضوعية خالصة، وعندئذ يشعر بحالة السكينة التى حالة الخلو من الألم، الحالة التى أثنى عليها أبيقور واعتبرها الخير الأسمى إنها حالة الآلهة التى تتحرر فيها من صراع الإرادة الشقى.... وتتوقف عجلة أكسيون عن الدوران [1].

وعلى هذا النحو تتأثر الفنون عند شوبنهور بالذات أو المتذوق، فكلما تحرر الفن من عبودية الإرادة كلما بدا صافياً كاملا أما ما يعتريه من النقص فيعزى إلى أنه لم يخلص تماماً من أدران الإرادة، ولم يتحرر من عبودية الرغبة.

ويرى شوبنهور أنه لكى يصبح الإنسان مستمتعاً بلذته الجمالية ينبغى عليه أن يتخلص من إرادته ومن فرديته ومن أهوائه الخاصة، ويصبح مشاهداً حراً نزيهاً يقول شوبنهور فى مسألة التأمل الخالص للفن.

---

(1) تحكى الأساطير الإغريقية أن Ixion قد عوقب بشدة عندما حاول أن يجتذب جونو من جوبيتر Jupiter فربط فى عجلة تدور إلى الأبد فى لهيب الجحيم. وهذه إشارة من شوبنهور إلى مقدار شقاء الإرادة وعذابها الأبدى الذى لا ينتهى عند حد.

"عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة، ونصبح فى عالم تغيب فيه الأشياء التى تستميل إرادتنا... ونرتفع بعيداً عن كل ذلك، ونصبح كما لو كنا فى النوم أو الأحلام وتتلاشى السعادة، ولا نصبح عندئذ أفراداً فالفرد يمكن أن ينسى، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التى تطل كعين واحدة على كل المخلوفات العارفة... وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية، وعندئذ فسوف يستوى فى نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هى لملك قوى، أو لشحاذ يائس، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود" (1).

وتتوقف التجربة الجمالية- التى تخلص نفس الإنسان وتحرر إرادته- بشكل كبير على الجانب الموضوعى المتعلق بالمثل الأفلاطونية إذ يذهب شوبنهور إلى أن العلاقة تقوى بين الذات وموضوعها، أو بلوغ موضوعها وهو المثال الذى لا يتحقق إلا عندما تتحول الذات إلى "ذات عارفة خالصة" مجردة من الإرادة، خالصة من الأهواء والانفعالات، برئية عن المشيئة. فهنا يصبح الموضوع الجمالى مثالاً أو صورة خالدة.

ويفرق شوبنهور فى عرضه للإرادة بين الشخص العادى، والعبقرى. فالأول ينساق بعد لحظات تأمله الجمالى فى دوامة الوجود وتستميله إرادته، وحبه للحياة، فيرى الأشياء من حوله فى جزئيتها، وتتحكم فيه عواطفه فى حين أن العبقرى يبرأ من كل هذه الانفعالات ويصبح ذا نظرة ثاقبة، وموضوعية، أى متجردة من الهوى والمصلحة.

وهكذا يبدو الشخص البعقرى وقد تجرد من أنانيته وأغفل وجود الأنا فى هويته، ومن ثم أمات إرادة الحياة التى تعد مصدراً

---

(1) Ibid.

لتعاسته، وتردده وحيرته ويأسه وتلك هى الصفات التى تقترن بإبقاء إرادة الحياة فى الفرد العادى، وهى التى تضله عن رؤية الحقيقة والتوحد بموضوع إدراكه فى عالم المثل (الأفلاطونى).

ويمكننا إجمال مميزات أو خصائص العنصر الذاتى من عناصر التجربة الجمالية على النحو التالى:

1- الشخص المتأمل فى تجربته الجمالية هو الذى يموت فيه الشعور بالأنا (بالأنانية) فلا يفكر فى ذاته على أى نحو من الأنحاء.

2- الشخص المتأمل هو العنصر الذاتى الذى يستغرق فى اتحاد صوفى داخل العمل الجمالى بعد أن يصبح فى هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات.

3- الشخص المتأمل هو الذى تموت فيه إرادة الحياة المتجسدة فى الرغبة والمشيئة والميول النفسية، ولا يبقى منه إلا الشعور المجرد بتمثل العالم.

4- يلازم وجود الشخص المتأمل- حال تأمله- موضوعاً للتأمل كأن يكون لوحة فنية، أو تمثالاً أو منظراً طبيعياً خلاباً، أو غيره من صور الجمال حوله.

ويعود شوبنهور بعد أن يرسم للنفس طريق الخلاص عن طريق إتحادها بعالم المثل، والانطلاق بها إلى عالم الفن، والكشف عن مثاليته بعد تجريدها وتنزيهها من أدران الإرادة، يعود ليفسح مجالاً آخر لتهطيرها وتهذيبها وتخليصها من كآبة، ويأس إرادة الحياة هو مجال

الأخـلاق الفاضـلة والزهـد، "فهـو الـذى يطهرهـا مـن شـوائب الرغبـة والانفعال، والهوى" [1].

ويذهب شوبنهور فى مسأله الزهـد باعتبارهـا موضوعاً للخـلاص إلى تحديد الصلة بين إرادة الحيـاة، وبين الجسـد ثم ينتهـى إلى أن الثـانى يعد تجسيداً للأولى، ورمزاً لضعفها وشريتها، وأنه لما كان لا هـروب من أضرار هذه الإرادة فى وجود تعبيرها المتجسد المتمثل فى الجسـد فمـن ثـم كـان مـن الضـرورى أن تهمـل الإرادة، وبالتـالى يغلـق البـاب أمـام مطالـب وشـهوات الجسـد التـى تتمثـل بـأعلى صـورها فـى الغريـزة الجنسـية التـى كانت محل تقديس اليونان، فأشاروا إليها فى فلسفتهم وأشعارهم فقـد قـال هزيـود وبارمنيـدس بـأن الايـروس هـو الأول والخـالق، كمـا أنـه يعـد المنبع الرئيسى التى صدرت عنه كل الأشياء[2].

وفضلاً عن الاتجاه إلى قتل أو إماتة شهوات الجسد فإن شوبنهور يرى ضرورة تهـذيب الـنفس، وذلـك بتخليصـها مـن الشـعور بالأنانيـة الـذى ينشأ من صـراع الإنسـان مـع الغير ومـن محاولتـه تأكيـد ذاتـه عـن طريـق إنكـار وجـود الآخـرين ومحاولـة القضـاء عليهم، وخاصـة إذا تعارضـت إرادتـه معهـم واختلفـت رغباتـه مـع رغبـاتهم. والإنسـانية- فـى تصـور شوبنهور- صورة من صور صراع الإرادة فى طبيعة الإنسـان[3]. وبقـدر مـا يرقـى الإنسـان فـى سـلم وعيـه (معرفتـه) فإنـه يكـون محتمـاً علـى هـذا الشعور بالأنانيـة الوصـول كذلك- شأنه شـأن الألم والمتعـة- إلى أعلـى درجه له، وهو يتجسد فى صراع الفرد مع الغير، ومدى تغلغل الأنانية فـى

---

(1) Schopen Hauer:The World As And Representation (1) P.197.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

طبيعة الإنسان سواء على مستوى الفرد أو النوع وما تسببه من حدوث حالة الحرب (حرب الجميع ضد الجميع) على حد تعبير توماس هوبز [1].

ويحاول شوبنهور أن يفسر الأنانية فيذهب إلى القول بوجود عالمين: أحدهما صغير والآخر كبير، الأول هو عالم الذات والثانى هو وجودهما فى العالم باعتبارها ظاهرة من ظواهره [2]. التى تقع فى حدود تمثلاتنا العقلية وهنا ينشأ الصراع الأزلى بين العالمين، العالم الذى ينحو إلى تأكيد الذات باعتبارها مركز الكون وأساس العالم، ومنبع الحياة والحركة هذه الذات الإنسانية التى تفهم العالم، وتتمثله عقلياً ،أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة تائهة، حزينة، معذبة، فى وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين، وعلى هذا النحو تنشأ الأنانية عند الفرد من اجتماع عاملين هما إحساسه بعظمته باعتباره مركز الكون (على نحو ما جاء عند أرسطو) وشعوره بالهوان والضعف لإحساسه بوجوده باعتباره ظاهرة من بين آلاف الظواهر التى يمتلئ بها العالم، فضلاً عن إغفال الآخرين لوجوده المشخص، وعدم اكتراثهم به هذه الدوافع مجتمعة تنمى فى أعماق الإنسان أو العالم الصغير) على حد تعبير شوبنهور الأنانية أى التمركز حول الذات الذى يدفعه إلى تدمير العالم، والآخرين إذا ما تعرضت إرادتهم ورغباتهم مع إرادته الفردية.

ويتولد الظلم والشر من عنفوان الأنانية وتسلطها الدائم على ضمير الإنسان فالأنانى يوقع الشر والظلم بالآخرين. ويضر بمصالحهم نتيجة حبه الشديد لذاته، وكذلك نتيجة تفكيره المطلق فى مصلحته.

---

(1) توماس هوبز: فيلسوف إنجليزى ومن رواد علم السياسة عاش ما بين عامى 1588- 1679- ومن أشهر كتبه متاب التنينى The Leviathan.

(2)Schopen Hauer:The World As And Representation VII P.244.

والمظلوم شخص معتدى عليه ومقهور، يشعر بانهزام إرادته أمام الآخرين، وأنه حرم من تأكيدها.

أما الظالم فهو شخص أنانى أثيم اعتدى على حرية الآخرين، وسلبهم حق تأكيد إرادتهم[1].وهو غالباً ما يشعر بالندم والحزن على ما اقترفه من مظالم مع الآخرين وقد يكبر شعور الندم فى نفسه ويصل به إلى حد القتل وهكذا تقوم القوانين وتؤسس الدول فى ضوء هذه المشاعر العدوانية الآثمة التى يتعامل بها أبناء البشر مع بعضهم البعض فالإنسان الذى يود الأمان يجدر به أن يضحى بحقه فى ظلم الآخرين مقابل تضحية الآخرين بهذا الحق- ومن هنا نشأ العقد الاجتماعى[2].

---

(1) Ibid.

(2) العقد الاجتماعى كان حق الملكية والمحافظة عليها من الأمور العسيرة فى حالة الطبيعة، فقد جار البعض على حقوق جيرانهم وطمع الآخرين فى أملاك البعض فتفشت حالات اغتصاب الملكيات والاعتداء على الجوار، وظهرت السخرة والطمع، وانتشر السخط والظلم فى الحالة الطبيعية الأولى.

ومع انتشار الحسد والغيرة وتغلب الأقوياء على الضعفاء تحولت حالة الفطرة الآمنة من حالة سلام وأمن وحب، إلى حالة حرب وخوف وكراهية، وصراع على= =الممتلكات الخاصة، وتحول حق الملكية الطبيعى الذى وهبته الفطرة الأولى للإنسان – والذى بمقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم لملكيات البعض- إلى رأس حربة فى صدر كل إنسان، فتحول معه مجتمع الطبيعة إلى مجتمع حرب ونزال وصراع.

والعقد الاجتماعى يعنى تعاقد يضم طرفين هما: الشعب والحكومة أو الملك، ولا يصبح العقد لاغياً إلا إذا أخل أى طرف منهما بالتعاقد فإذا حدث وأهمل الملك فى مسئوليته تجاه الشعب، أو أخل بتعهداته أو تعدى السلطات التى خولها له الشعب تعين عزله. =

أما وجود الخير عند شوبنهور فهو موجود نسبى موقوف على استحسان الرغبة واتجاهها نحوه، فالإرادة تميل طبيعياً إلى ممارسة الخير نسبياً يختلف من شخص لآخر، ومن بلد لآخر، بل ومن عصر لآخر والأكثر من هذا أن يختلف الخير فى ذات الشخص نفسه من وقت لآخر.

وإذا كان الخير نسبياً فإن الشر نسبياً بنفس الدرجة لأن ما ترغب فيه الإرادة يعد شراً، ولما كانت الإرادات تختلف فقد اختلفت الاتجاهات والآراء فيما يتعلق بموضوع الشر وأصبح الشر نسبياً كذلك.

ويذهب شوبنهور إلى أن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من إرادة الحياة، والفضيلة عنده عقلية، بيد أنها لا تضاد العقل، وتقوم على مبدأ الشفقة أو التعاطف الذى يصل إليه الإنسان عن طريق اختراق حجاب أو ستار (المايا)- الوهم أو الخداع- ويرى الحقيقة ماثلة فى عذاب الإرادة وألمها الذى يشترك فيه مع الجميع فيشعر عندئذ بالتعاطف الوجدانى أو المشاركة الوجدانية مع الآخرين.

ويتوقف الوصول إلى أعلى درجات الفضيلة على الإنسان الذى يحاول جاهداً إزاحة ستار المغريات والوهم عن حقائق حياته الروحية.

=وبموجب هذا العقد يتنازل الأفراد عن حقوقهم فى الحياة وفق قانون الطبيعة، وعن الحق فى عقاب من يخرج على هذا القانون- لذلك تتناول طبيعة العقد الموافقة من قبل الأفراد أو الأغلبية على التنازل عن جزء من حقوقهم الطبيعية الخاصة بالدفاع عن أنفسهم، ومعارضة الخارجين على القانون إلى المجتمع ككل، والهدف من التعاقد هو تنظيم حماية الحقوق الطبيعية للفرد وما يتملكه من حقوق كحق الحياة والملكية والحرية.

وفضلاً عن الفضيلة يذكر شونبهور موضوع الزهد باعتباره مرحلة تعتمد على المجاهدة فى سبيل القضاء على إرادة الحيأة فى الإنسان.

ويتمثل الزهد فى السعى وراء الفقر الاختيارى، مثل التنازل عن الثروة أو الجاه، فضلاً عن كبح إرادة الإنسان فى كل ما يشعره باللذة أو المتعة فى حياته.

وينبغى أن نفرق بين نوعين من السعادة التى ينشدها الإنسان فى حياته عند شونبهور- الأولى هى السعدة التى يحققها الإنسان فى الخلاص عن طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطونى فى عالم الفن الجميل- وهى سعادة وقتية تزول بزوال الموقف الذى يتطلبهم أما السعادة الناجمة عن الأخلاق عند شوبنهور فهى سعادة أبدية لا حد ولا نهاية لها فى حياة الفرد الذى يسلك فى سبيل الخلاص.

ولقد تمسك شونبهور بنظريته الأخلاقية القائمة على الزهد والخلاص، وتخليص النفس من إرادة الحياة إلى درجة تصور معها أنها تصلح لأ ن تكون نظرية فى الدين واعتقد فى نفس الحال فى رؤيته للفن الذى اعتبره أداة لتطهير النفس من رغباتها، وإرادتها الغلواء فى حياة الشقاء والألم.

شوبنهور وتقسيم الفنون:

يقوم تقسيم شوبنهور للفنون على أساس أهميتها فيضع الموسيقى فى قمة هذا التقسيم، ويرتبها ابتداء من فن العمارة ثم النحت فالتصوير ثم الشعر (التراجيدى).

ويذهب شونبهور إلى أن الموسيقى هى الإرادة النقية التى تجسدت لتحقيق تمثلها ووجودها فى العالم، فهى لذلك تعد من أرفع أنواع الفنون وأسماها.

وقد حاول شوبنهور أن يقدم نظريته الفنية ورؤيته فى الفنون من خلال ميتافيزيقاه المثالية، فقد رفض أن تكون السيمترية معياراً أو محكاً للجمال المعيارى، أو الجمال بصفة عامة، ورأى أن اكتشاف الجمال فى فن العمارة يقوم على أساس التوحد والاندماج بين المشاهد والموضوع الجمالى. أما فن النحت والتصوير فقد ذهب شوبنهور إلى أنهما ناقصان لأنهما لا يعبران عما يجسدان بالصوت، كما رأى ضرورة الاعتماد على النظرة الذاتية أثناء تأمل المناظر الطبيعية فى فن التصوير، وكذلك التركيز على التأمل الموضوعى الخالص للطبيعة والحق أن اتجاه شوبنهور فى التصوير من الطبيعة يأتى على عكس التصوير الحديث لهذا الفن. ففى حين يرى الأول ضرورة التمثيل الموضوعى الخالص للطبيعة، يرى الفن الحديث- كالمدرسة الانطباعية- ضرورة إحلال النظرة الذاتية للطبيعة محل النظرة الموضوعية [1].

أما فن الشعر فقد أخطأ شونبهور عندما فصل بين المادة والصورة أو الشكل والمضمون- ولما كان تأثير ميتافيزيقاه على الفن كبيراً فقد رأى أن يصور لمثال فحسب فى الشعر دون مراعاة لشكل القصيدة، ومن ثم فقد غفل عليه أهمية الربط بين الشكل والمضمون، وأنهما يمثلان وحدة العمل الفنى.

---

(1) سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ص 258.

أما الموسيقى عند شونبهور فقد كانت أسمى أنواع الفنون أكثرها استغراقاً فى فلسفته، ولهذا فقد أهتم بالنوع الخالص أو موسيقى الآلات فيها، وبذلك الاهتمام يخالف شوبنهور الفلاسفة ويتجه بفن الموسيقى اتجاهاً مغايراً و الموسيقى عنده هى تجسد للإرادة الكلية وتعبير موضوعى ومباشر عنها فكأنها تعبير عن العالم بل إنها تصبح كالمثل ذاتها التى تمثل مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية.

لهذا فقد اختلفت الموسيقى عن غيرها من الفنون الأخرى وسمت عليها، فهى ليست صورة للمثل الأفلاطونية، بل هى صورة مجسدة للإرادة نفسها التى تعد المثل مظهراً موضوعياً لها، ومن ثم كان تأثيرها أقوى، وأعمق من كل الفنون الأخرى، والسبب فى ذلك أن الأخيرة لا تتحدث إلا عن مظاهر، فى حين تتحدث الموسيقى عن الشيء فى ذاته [1].

ورأى شونبهور أن فنون العمارة والنحت والتصور لا تعبر إلا عن مراحل متدرجة، تكشف عن إرادة الإنسان وجهوده، أما الموسيقى فهى المجموع الكامل لكل تعبير فنى وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة.

وجدير بالذكر أن شوبنهور يتفق مع كل من كانت وهيجل فى رأيهما عن تعبير الموسيقى عن فن غير محدد المعالم- فهى لا تقف عند حد المشاعر الفردية فى الأوقات الجزئية المحددة بل تعبر عن طبيعة هذه المشاعر[2].

---

(1) Schopen:The World As Will and Representation V.1 P196.

(2) Ibid.

تعليق وتقييم:

قدم لنا شوبنهور فلسبفة جمالية مثالية قامت على أساس التطهر والسمو وقتل إرادة الحياة التى تدفع الإنسان لارتكاب الجريمة والخطأ، ولو أننا تأملنا فكرته عن الإرادة لوجدناها تشبه إلى حد كبير نفس فكرة الإرادة عند ديكارت الذى ذهب إلى أنها منبع الخطأ فى حياتنا "وأنها أوسع نطاقاً من الذهن لذلك فهى مصدر لأخطائنا"[1]. على حد قوله فى المبادئ، كما يقول فى التأملات "..... ولما كانت الإرادة من شأنها ألا تبالى فمن أيسر الأمور أن تضل وتختار الذلل بدلاً من الصواب، والشر عوضاً عن الخير مما يوقعنى فى الخطأ والإثم" [2]. وهذه هى الإرادة الإنسانية عند ديكارت التى تعلوها إرادة الخالق ومشيئته، تلك الإرادة العالية التى يخضع الإنسان لها راضياً، شاكراً الله على نعمته وليست الإرادة الكلية المتمثلة فى الإنسان والعالم والتى أراد لها شوبنهور أن تصبح ديناً فلسفياً أو نظرية فى الدين بيد أنه يستدرك فى نصوصه ويقول: ولكن هل يوجد دين بدون ديان؟! ولعل السبب فى هذا التساؤل هو أنه كان غير مؤمن بوجود الله، كما كان العدم فى تصوره هو طريق الخلاص، وليس الإيمان بالله أو الإخلاص فى العبادة.

ويتفق شوبنهور من جهة أخرى مع الاتجاه المالبرانشى الذى يدعو إلى الفضيلة، وسلوك سبيل الزهد فى الحياة، وكذلك محاولة إماتة الرغبات والشهوات، والميول- أى إماتة الرغبة الحسية التى تدفع الإنسان إلى ارتكاب الخطأ. إن هذا الإتجاه واضح فى مذهب شوبنهور

---

(1) Descartes, Principes.A.T. Tom 1 X P N 35 P.83

(2) ديكارت: التأملات : ت.د عثمان أمين التأمل الثالث ص 136.

المثالى بيد أنه يدافع فيع عن اليأس والتشاؤم، ويهدف منه إلى إماتة الرغبة و إغلاق طريق الأمل فى وجه الإنسان فإذا كان الأول ينزع بصفته مسيحياً كاثوليكياً إلى سلوك إماته الشهوة، وممارسة الزهد، وترويض النفس، فما ذلك إلا لأنه كان ينتظر مثوبة الخالق ونعمته، آملاً فى الفوز بالأبدية السعيدة أما شوبنهور فماذا كان يقصد من قهر النفس وقتل الرغبات، ووئد إرادة الحياة والخلاص عن طريقى الفضيلة والفن؟ لقد كان يقصد الخلاص بدون أمل، لأنه لم يكن يعرف نعمة الدين ولعل فقدانه للشعور بوجود الله، هو الذى صبغ ميتافيزيقاه رغم محاولة توخى الفضيلة، وتهذيب النفس، والخلاص بها من سجن الجسد والملذات- بطابع التشاؤم ففى الوقت الذى كان يسعى فيه مالبرانش إلى تنقية النفس من شوائب الحس وصقلها بالفضيلة والإيمان فى سبيل أن تتلقى المعرفة والإلهام عن طريق "الرؤية فى الله" فإن شوبنهور كان يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقى، فيبلغ بالنفس حداً تتمكن فيه من الكشف عن المثال الأفلاطونى.

وهناك وجه للشبه بين موقف شوبنهور من الإنسان وموقف بسكال منه ففى حين يرى الأول أن الإنسان أنانى بطبيعته متكبر بفطرته يحس بأنه مركز الكون وأصل العالم بيد أنه ضعيف عاجز يحس بالنقص والضآلة عندما يكتشف أنه لا يعدو أن يكون مجرد ظاهرة من بين آلاف الظواهر التى يمتلئ بها الكون من حوله، ومن جهة أخرى فإنه يحس بضآلته أمام الآخرين الذين يغفلون أو يتغافلون عن وجوده فى حين أنه يكون أنانياً متسلطاً متمركزاً حول ذاته يشعر بالقوة والخيلاء، وعلى الرغم من وجود هذ التشابه بين موقف كل من الفيلسوفين من الإنسان، بيد أنهما يختلفان فشوبنهور يركز فى

ميتافيزيقا الإنسان على البعد الميتافيزيقى فينظر إليه باعتباره ظاهرة، ويرجع إحساسه بالألم والعجز إلى ما يحسه من شعور الإهمال ممن حوله، فى حين يضيف بسكال إلى موقف مالبرانش بعداً لاهوتياً جديداً يفتح له الطريق المغلق إلى الإيمان بالخالق وقدرته وهو إحساس الإنسان بالضعف والجهل فى فهم فسيولوجية أدق الكائنات الحية، هذا الموقف الذى يمثل للانسان مفارقة مطلقة إنه موقف إحساسه بالعجز والحاجة إلى موجود أعلى منه وهذا الموقف الدائم بالقصور والعجز هو ما يجعله ينطلق إلى الإيمان بالدين.

وكما أننا نجد لموقف شوبنهور الميتافيزيقى أصداء فى مذاهب فلاسفة المدرسة العقلية أمثال ديكارت ومالبرانش، وبسكال فإن ميتافيزيقا الفن عنده كانت قد وجدت ما يتفق معها، وما يختلف فى مذاهب فلاسفة الفن القدماء، والمحدثين أمثال أفلاطون وكروتشه.

فهو يتفق مع أفلاطون فى طريقة بحث النفس الخالصة عن المثل بعد أن تتخلى عن إرادة الحياة وفى ذات الوقت يتفق مع كروتشه فى تأكيد انفصال العنصر الموضوعى للعمل الفنى عن شرائط الوجود، ووجوده مستقلاً وفى مثالية، فلا تستطيع الكشف عنه سوى روح (ذات) تجردت من أوهامها، وتنزهت عن أغراضها ومع ذلك فإن ثمة وجه للاختلاف يبرز بين شوبنهور وكروتشه بشأن موضوع الصورة والمادة فى العمل الفنى، فقد فصل الأول بين الشكل والمضمون، ولم يهتم سوى بالمضمون المثالى. فى حين أن كروتشه لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل، أو الخلق الفنى وإذا كان للمضمون قيمة فإنه لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفنى ذاته.

يقول كروتشه في المجمل في فلسفة الفن: "..... أن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً بل هي الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس. وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية، لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة"[1]. وفي هذا النص نلاحظ كيف يربط كروتشه بين المضمون والصورة ولهذا يصح أن نقول معه أنه لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه يكون خارجاً عن الصورة الحدسية. وما الفكر، والعقل والتخطيط، والتجربة، والإرادة إلا وسائل موضوعة لخدمة الفن، لكنها ليست بذاتها فناً.

مناقشة منهجية لجماليات شوبنهور:

عرضنا لفيلسوف له شأنه الكبير في عالم الجماليات وأحد الذين يكملون فريق كبار النظريين الرومانسيين وترجع أهميته إلى تأثيره الكبير على الفن خاصة على ريتشارد واجنر Richard Wagner.

والحق إنه لا يمكن فهم علم الجمال إلا بعد فهم ميتافيزيقاه وشوبنهور فيلسوف مثالي يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً وهنا يكمن ابتكاره فهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة سواء كانت إرادة الكينونة أو إرادة الخيال إلا أن هذه الإرادة سيئة كالإنسان وكالعالم أجمع وذلك يرجع لتشاؤم شوبنهور الشديد، والعملية التي تولد هذه

---

(1) بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدوربي دار الفكر العربي، القاهرة طبعة أولى 1947 ص 57،56.

الإرادة تدخلنا فى هموم لا تنتهى وشعور بالسخط والآلام وفى هذه الظروف كيف يمكننا التحرر من هذه المأساة؟

ويرى شوبنهور أن هناك طريقتان للتحرر من هذه المأساة الأولى أخلاقية: وتتمثل فى الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التى تحررنا من إرادة الحياة والتأمل الجمالى يصل بنا إلى عالم الأفكار فهى أول تعبير عن الإرادة.

وهكذا يقترب شهوبنهور من الفلسفة الأفلاطونية أكثر من اقترابه من أفلاطون نفسه وهكذا يحررنا الفن بترك كل من الإرادة والرغبة فى الحياة معلقتين، كما يعطينا تجربة الحياة السامية التى سنجدها إذا توقفنا عن الحياة.

ولن نتعرض هنا لتفاصيل الجدلية الحسية التى يجمع فيها شوبنهور كل الفنون التى تنقسم إلى فنون سمعية وأخرى بصرية.

وعندما يضع شوبنهور الموسيقى على قمة الفنون ويعتبرها مستقلة تماماً عن أى صورة مكانية أو عن كل فكر مجرد فإنه يعتبرها شكل من أشكال حياتنا الداخلية أى الزمان وهو يستوحى هذه الفكرة من فلسفة كانت بقول شوبنهور: "إنها الإرادة بذاتها حتى يمكن أن نقول أن العالم موسيقى مجسدة وكان مالا رميه من بين الشعراء الذين تابعوا شوبنهور خاصة فى تصوراته عن أصل الشعر الخالص أو الموسيقى على حد تعبيره" (1).

ومع أن الفكرة الأخيرة التى فسرت العالم بالموسيقى تعنى ضمنياً إبداع العالم إلا أن شوبنهور تجاهلها تماماً فلم يكن يعنيه الإبداع

---

(1) Ibid.

فى شىء لقد صب اهتمامه على فكرة الفن الحر ووصل للظاهرة الجمالية بالتأمل الفطرى وهو هنا يحاكى أفلاطون الذى يضع الظاهرة الجمالية كاملة وملاصقة للتأمل والحب اللذان يسموان بنا إلى الأفكار ويضع أفلاطون كل نظرية فى علم الجمال على الجدلية الصاعدة[1].

13- كوندياك *Condillac* (1714- 1780)

كان لكوندياك الفيلسوف الحسى الفرنسى اهتمام كبير بارلفن خاصة بفن الموسيقى والشعر **وسوف نعرض لفلسفة الجمال والفن عنده من خلال إلقاء الضوء على الموضوعات التالية:**

مقدمة.

1- القدماء بين الموسيقى والشعر.

2- التعبير بين الموسيقى و الكلمات.

3- الحساسية والخيال عند الإغريق.

4- لغة الحركة وخصوبة الخيال.

5- العادات والعرف وتقدم الفنون.

6- فن الموسيقى بين الخبرة، والتذوق.

7- الإنشاد والموسيقى بين القديم، والحديث.

8- أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء والمحدثين.

---

(1) Ibid.

تعليق وتقييم:

يبحث كونايدك فى الفصل الخامس من كتاب "المقال" فى الفنون بصفة عامة لكنه يخص الموسيقى Musique بالذكر فيسرد تاريخها باعتبارها جزء لا يتجزأ من اللغة، كما يبحث صلتها بعرض الشعر ونظامها الديوتونى (مبدأ انتظام القوة) والنشأة التاريخية للموسيقى عند الرومان واليونان وتطوراتها اللاحقة والتحسينات التى أدخلت عليها والتمييز بين موسيقى الماضى والحاضر، والدور الذى كانت تلعبه الموسيقى فى مجالات الشعر والمسرح بين الماضى والحاضر وخصوبه الخيال اليونانى والإغريقى عن الخيال فى القرن الثامن عشر.

وسوف نشير إلى كلف كوندياك بفنى الموسيقى والشعر وتطرقه إلى دراسة بقية الفنون كالغناء والمسرح من خلال دراسة نشأتها وتنوعها عبر تارتخها الطويل وسوف نحاول عرض فلسفة الفن عند كوندياك من خلال مناقشة ما تضمنه فكره عنها فى هذا الفصل من "المقال".

1- القدماء بين الموسيقى والشعر:

يقول كوندياك فى استهلال فصل "الموسيقى": كنت حتى هذه اللحظة مضطراً إلى افتراض معرفة القدماء بالموسيقى وقد حان الوقت لسرد تاريخها باعتبارها- على الأقل- جزء لا ينجزأ من اللغة.

43- كانت عروض الشعر فى أصول اللغات عديدة ومتنوعة ومن ثم كانت الانحناءات والانعطافات تعد طبيعية فى مخارج الألفاظ ولقد نشأت أول فكرة عن الهارمونى أو تآلف الأنغام Harmonie عندما طربت الأذن بالصدفة لتوالى بعض المقاطع اللفظية واستعادتها.

44- وقد يبدو لنا النظام الديانونى Diatonique مألوفاً وطبيعياً اليوم- وهو ذلك النظام الذى تتعاقب فيه المقامات وأنصاف المقامات الصوتية- حتى أننا نعتقد أنه قد عرف أولاً من الناحية الزمانية لكننا بمجرد اكتشافنا للنغمات ذات العلاقات الحساسة ما نلبث أن نستدرك ونقر بأن التوالى قد سبقه.

وما دام قد ثبت أن التقدم بالفواصل الثلاثية والخماسية والثمانية يرجع إلى ذات المبدأ الخاص بالهارمونى وهو وقع الأجسام الرنانة ،وما دام قد تم التأكد من أن النظام الدياتونى ينشأ من هذا التقدم فيمكننا استنتاج أن العلاقات بين الأصوات والأنغام تكون حساسة بدرجة أكبر فى التوالى الهارمونى أكثر فى النظام الدياتونى [1].

فإذا ما ابتعد النظام الدياتونى عن مبدأ الهارمونى نجده لا يمكن أن يحتفظ بنفس العلاقات [2]. بين الأصوات والأنغام إلا بالقدر الذى تكون هى عليه عند صدورها ، أى بالقدر الذى تكون قد وصلت به إليه مثال ذلك:

لا يرتبط مقام "دى" فى النظام الدياتونى بمقام "دو" إلا لكون "دو" "دى" نتاج لتقدم "دو" "صول" ويرجع أصول العلاقة بين هذين الأخيرين إلى مبدأ تآلف الأنغام بين الأجسام الرنانة. وتصدق الأذن على هذا المنطق لإحساسها بكفاءة أكبر فى العلاقات بين النغمات "دو"

---

(1) النظام الدياتونى هو انتظام القوة بين نغمتين فى علم الموسيقى.

(2) العلاقات الحساسة هى تلك الخاصة بالمقام السابع من السلم الموسيقى.

"مى" أكثر من إحساسها بالنغمات "دو" "مى" "فا" ومن ثم كان السبق فى الظهور للفواصل والمسافات الهارمونية(1).

لكن هناك ثمة تطورات تجدر ملاحظتها فتكوين الانغام الهارمونية Les Sans Harmoniqiues للفواصل السهلة الإنشاد، وتشكيلها لعلاقات حساسة لم تكن لتظهر فى وقت مواكب للأخرى.

فمن البديهى إذن أنه لم يمكن التوصل للتقدم الكامل "دو" "مى" "صول"، "دو" إلا بعد عدة تجارب وكان الوصول إليها نقطة انطلاق لتجارب أخرى على نفس النمط مثل "صول" "سى" "دى" "صول" اما النظام الديوتانى فلم يتم التوصل إليه واكتشافه إلا تدريجياً وبعد تجارب عشوائية متعددة.

45- كانت تطورات هذا الفن ثمرة جهود وتجارب طويلة وقد أدى عدم المعرفة بالمبادئ الحقيقية إلى نوع من التخبط، وكان أول من توصل إلى أصول تآلف الأنغام (الهارمونى) فى وقع الأجسام الرنانة وصداها، وأول من أرجعها إلى مبدأ واحد هو رامو Rameau.M.

وكان الإغريق الذين اشتهرت موسيقاهم مثل الرومان يجهلون التكوينات ذات المقاطع المتعددة إلا أنه يبدو أنهم قد توصلوا إلى بعض التساؤل قبل غيرهم، وقد يكون مرد ذلك الصدفة البحتة التى جعلتهم يلاحظون التآلف بين نغمتين عزف على وتريهما معاً عن غير قصد.

46- وسارت التطورات فى مجال الموسيقى بطيئة للغاية فلم يكن يخطر ببالهم فكرة فصل الموسيقى عن الكلمات فبدون الكلمات لم تكن الموسيقى تبدو ذات معنى، ولما كانت عرض

---

(1)Condillac.E.B: Essai Chapitter P 216.

الشعر قد استغلت كل النبرات التى من شأن الصوت الإيتان بها، ولما كان مجال العروض يكاد يكون الوحيد الذى يمكن أن تظهر فيه الهارمونى، فقد كان من الطبيعى ألا ينظر إلى الموسيقى إلا بما يمكن أن يضفى البهجة والمتعة أو القوة على الحديث والخطبة وهكذا كان القدماء يعتقدون، فقد كانت الموسيقى بالنسبة لهم تحتل ذات المكانة التى للتنغيم، عندما كانت تساعد على التحكم فى الصوت، ومخارج الالفاظ فبدونها كان الأمر يتم بمحض الصدفة فكما كان من غير المعقول أن يفصل التنغيم عن إلقاء أبيات الشعر، كان من غير المعقول كذلك أن تفصل الموسيقى عن الكلمات[1].

2- التعبير بين الموسيقى والكلمات:

47- ولقد طرأت على الموسيقى تحسينات كبيرة حتى تساوت مع الكلمات فى درجة التعبير. وحاولت بعد ذلك تجاوزها عندئذ التفت إلى قدرتها وحدها على التعبير ولم يعد فصلها عن الكلمات يمثل ضرباً من الجنون، فالمعانى التى كانت تولدها الأنغام وهى تصاحب الكلمات كانت قد أعدت العقول لتقبل فكرة انفصالها واستقلالها[2].

وكان من الأسباب التى ضمنت النجاح لأولئك الذين فصلوها وكانوا على شيء من الموهبة هى انتقاءهم لمقاطع لاحظوا بخبرتهم أهمية التعبير عنها وكذلك الدهشة والإعجاب المصاحب لهذه التجرية الجديدة إذ أن التعجب يعد النفس لتقبل الجديد.

---

(1) Ibid P 217.

(2) Ibid.

ولقد تعجب الناس لهذه القدرة الجديدة على التأثير فى النفوس ونقلها من حالة الحزن إلى الفرح، أو نقلها إلى حالة الخوف ومن ثم أصبح هذا التأثير الجديد للموسيقى محور الأحاديث[1].واللقاءات فشحذت هذه الأقوال خيال من لم يحضر التجربة وأصبح الجميع يسعون إلى خوض التجربة بأنفسهم[2].

وهكذا كان من يحضر لسماع الموسيقى يهيئ نفسياً لقبولها وليس مستغرب ذلك فالناس يميلون بطبيعتهم إلى تأكيد الخوارق والإيمان بها[3].

48- وقد اختلف الحال اليوم فلم تعد العروض ولم يعد التنغيم فى الخطابة سبباً لتقبلنا للموسيقى وتأثيراتها فالغناء والإنشاد لم يعودا بذات المكانة التى كانا عليها عند القدماء، كما لم تعد الموسيقى التى تعزف وحدها شيئاً جديداً غير مألوف. وبالتالى فقدت هذا التأثير الذى كانت تتمتع به على الخيال فعند استماعنا لعزف موسيقى تتولد الأحاسيس والمشاعر داخلنا من تأثير الأنغام على آذننا ونظراً لأن الخيال يكون غير مؤثر على حواسنا فإن هذه المشاعر والأحاسيس تصبح عندنا أقل قوة عنها فيما مضى عند القدماء وللوصول إلى ردود الفعل القديمة يمكن عزف قطع موسيقية لأشخاص يتمتعون بخيال خصب على أن يكون بالموسيقى شيئاً جديداً ، لكن هذه التجربة قد تكون غير

(1) Ibid P 218.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

مجدية إذا ما كنا ننزع إلى الاهتمام بما هو وثيق الصلة بحاضرنا أكثر من اهتمامنا بما هو بعيد عنا زمنيا[1].

3- الحساسية والخيال عند الإغريق:

49- ويرى كونديلك: "أن طريقة إلقاء الأناشيد والخطب اختلفت بصورة كبيرة فى الماضى بطريقة يصعب معها تصور كيف كانت المسرحيات تقدم بمصاحبة الموسيقى ومن ناحية أخرى فقد كان الإغريق أكثر حساسية منا لخصوبة ونشاط خيالهم، كما كان الموسيقيون ينتقون اللحظات المناسبة لإثارة مشاعرهم فعلى سبيل المثال نجد الإسكندر فى العمل المسرحى جالساً إلى المائدة منتشياً بما احتساه من خمر ثم تعلو الموسيقى داعية إياه إلى حمل السلاح ولا شك أن ذات الموسيقى يمكن أن يستجيب لندائها الجنود فى يومنا هذا فللطبول والنفير وقع كاف لإتيان هذا الأثر على أنه لا يجب أن يغيب عن أذهاننا الآلات التى كانت فى حوزة القدماء، ويمكننا استنتاج مدى اختلافاتها عن الآلات وبالتالى موسيقى اليوم.

50- ويمكننا كذلك أن نلاحظ أن الموسيقى المنفصلة عن الكلمات قد مرت بتطورات لدى الإغريق تشبه إلى حد كبير تلك التطورات التى مرت بفن البانتوميم أو التمثيل الصامت Pantomimes عند الرومان. وقد أثار كلا الفنين نفس القدر من الدهشة لدى ظهورهما وهذا التشابه يثير فضولى ويثبت حدسى وتخمينى[2].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid P 219.

51- لقد ذكرت لتوى واستناداً لكتابات المتخصصين فى هذا الأمر أن خيال اليونانيين أو الإغريق كان أخصب من خيالنا ، ولكنى لا أعرف إذا كان السبب فى ذلك معروفاً جلياً ، ويبدو لى أنه من السذاجة إرجاع ذلك إلى المناخ فقط وبفرض أن المناخ فى اليونان كان ثابتاً لا يتغير فإنه لا بد وأن يكون خيال السكان ومقدرتهم على التصور قد ضعفا ، وسوف نرى فيما يلى أن ذلك كان نتيجة طبيعية للتغيرات التى طرأت على اللغة[1].

4- لغة الحركة وخصوبة الخيال :

لقد لاحظت فى قراءاتى أن الخيال يكون أخصب عند أولئك الذين لا يستعملون علامات أو إشارات نظام معين وبالتالى تسود لغة الحركة بين أفراد هذا الجمع تلك اللغة التى تشحذ الخيال والواقع أنه قد تساوى حركة واحدة جملة بالغة الطول لمن يألف هذا الأمر. ولنفس هذه الأسباب نجد أن اللغات التى تحاكى هذه اللغة تكون على شاكلتها فى درجة الثراء والحيوية ، وعلى النقيض من ذلك نجد أن اللغات التى تبعد عن هذه اللغة الأولى تفقد حيويتها[2].

ومن منطلق ما ذكرته عن العروض ونظم الشعر أجد أن اللغة اليونانية قد تأثرت أكثر من غيرها بلغة الحركة هذه وسوف نرى فيما بعد وعند حديثنا عن تأخير اللفظ أو تقديمه داخل العبارات كأسلوب بلاغى أن هناك تأثيرات أخرى تسببت فى سعة الخيال. وعلى عكس اللغة اليونانية نجد أن لغتنا بسيطة فى تكويناتها وفى طريقة نطق

(1) Ibid.

(2) Ibid.

كلماتها حتى أنها لا تتطلب إلا تدريب للذاكرة ونحن فى حديثنا عن الأشياء نكتفى بإشاراتها ونادراً ما نوفق الأفكار المتعلقة بها وعدم استعمال الذاكرة لفترات طويلة يجعلها ذات ردود أفعال أكثر بطئ، كما يجعلها أقل استجابة وبالتالى يسهل استنتاج سبب عدم خصوبة خيالنا قياساً باليونانيين[1].

5- العادات، والعرف وتقدم الفنون:

يرتبط تقدم الفنون ارتباطاً كبيراً بالعادات والعرف السائد بقول كوندياك فى هذا الصدد:

52-"كان الإبقاء على العادات والعرف منذ القدم حجر عثرة أمام تقدم الفنون وقد عانت الموسيقى من ذلك، فقبل مجئ المسيح بستمائه عام تقريباً طرد ثيموتى Timothee من إسبرطة بقرار من الحاكم الإسبراطى أيفور لإضافته ثلاثة أوتار إلى القيثارة أى لرغبته فى جعل القيثارة أقدر على عزف أنواع مختلفة من الأناشيد هكذا كان القدماء يفعلون وهكذا كانت معتقداتهم.

نحن أيضاً لنا معتقدات وسوف يكون لمن يجيئون بعدنا معتقداتهم أيضاً، ولا يخامرنا أدنى شك فى أنه سينظر يوماً إليها على أنها معتقدات تثير الضحك والسخرية أن لوللى Lulli الذى نراه اليوم بسيطاً وطبيعياً كان فى زمانه متجاوزاً لحدوده. لقد كانوا فى عصره يرون أن موسيقى الباليه التى يؤلفها سوف تفسد الرقص وكما يقول الراهب ديبوس L'abbe de bos فإنه "منذ ستة وعشرين عاماً كانت الأناشيدالمؤلفة فى فرنسا عبارة عن متوالية من المقامات الطويلة، كما

(1) Ibid.

أنه منذ ثمانين عاماً كانت حركة البالية على اختلاف موسيقاه حركة بطيئة وكان الراقصون وكأنهم يسيرون بخطى وئيدة مهما بلغت درجة المرح المراد التعبير عنه، وهكذا كانت موسيقى من القوا باللوم على "لولى""[1].

6- فن الموسيقى بين الخبرة والتذوق:

53- يظن الجميع أن بمقدورهم الحكم على فن الموسيقى وبالتالى يكثر فيه عدد الحكام الغير مؤهلين لهذه المهنة فللموسيقى كما للفنون الأخرى درجة كمال: يجب الحيد عنها هذا هو المبدأ والأساسى بيد أنه كما نرى مبدأ غير واضح المعالم فمن يمكنه تحديد هذه النقطة؟ ومن يمكنه فى حالة عدم تحديدها القول بذلك؟

هل يحدد هذا الأمر "ذوو" الآذان الغير مدربة لكونهم الكثرة الغالبة؟ مع ما قد رأيناه من نتائج ذلك وكيف حكم فى الماضى على موسيقى "لولى" أم يحدد الأمر ذوى الآذان العالمة وهم قلة؟ هناك إذن فى يومنا هذا موسيقى لا تقل جمالاً عن موسيقى "لوللى" وإن اختلفت عنها وكان متوقعاً للموسيقى أن تكون محل نقد خلال مراحل تقدمها وتطورها خاصة تلك المراحل التى كان فيها التطور ملحوظاً حيث كانت فى هذه المراحل تبدو بعيدة وشديدة الاختلاف عما هو مألوف سماعه، وبمجرد أن تألفها الأذن بدورها لا يصبح أمامها من عائق سوى المعتقدات والعرف[2].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid p 220.

54- ونظراً لعدم معرفتنا طابع الموسيقى اللآلية الخاصة بالقدماء فسوف أكتفى بحدسى ما كان عليه الإنشاد والتنغيم آنذاك فقد اختلف القاؤهم عن طريقتهم العادية فى النطق على ما اعتقد كما كان متنوعاً بتنوع المسرحيات والمشاهد. وكان هذا الإلقاء بسيطاً بقدر التى تسمعه بها العرض وأساليب النظم فى الملهاة Comedie ويبدو أن هذا قد تم بإدخال بعض التعديلات على الطريقة العادية والمألوفة فى النطق بالقدر الكافى لتذوق النغمات، وللوصول إلى المسافات الثابتة فى الصوت(1).

أما فى المأساة Tragedie فقد كان الغناء والإنشاد أكثر تنوعاً وأكثر مدى خاصة فى المونولوج Monologues أو المقاطع الفردية التى كانوا يطلقون عليها اسم الأنشودة وهى فى الغالب أكثر المشاهد إثارة للعواطف، وهذا يبدو طبيعياً فالشخصية التى تتقيد بوجود الآخرين سرعان ما تفصح عن نفسها، وعن مكنونات ذاتها، وعن فيض مشاعرها الحبيسة إذا ما خلت إلى نفسها، لهذا السبب كأن الرومان يلجأون فى تلحين هذه المناجاة الفردية إلى الموسيقيين، وكانوا فى أحيان أخرى يعهدون إليهم بباقى العمل المسرحى.

أما اليونانيون فقد كانوا عكس ذلك لأن شعرائهم كانوا موسيقيين ومن ثم فلم يعهدوا بأعمالهم إلى أحد.

7- الإنشاد والموسيقى بين القديم والحديث.

وفى وجود الجوقة (الكورس) Les Choeurs كثر الإنشاد بطريقة تزيد على المشاهد الأخرى، وكانت مثل هذه المشاهد تتيح

---

(1) Ibid.

للشاعر إبراز موهبته، وقد حذا الموسيقى حذوه، ومما يؤكد هذه التخمينات تنوع الآلات المصاحبة لأصوات الممثلين والتى كانت تختلف فى المدى الذى تصل إليه طولاً وقصراً تبعاً لنوعية الحوار[1].

ونحن لا نستطيع تصور الجوقة فى ظل الرؤية المعاصرة لهم فالموسيقى قد اختلفت بصورة كبيرة عن اليوم نظراً لجهلهم التأليف الموسيقى ذو المقاطع المتعددة، ولبعد الشبه بين رقصاتهم والعروض الراقصة التى تحدث اليوم[2].

يقول الراهب ديبوس فى هذا الصدد:

"من اليسير علينا أن نفهم أن هذه الرقصات لم تكن سوى حركات وتعبيرات أفراد الجوقة أو الكورس للتعبير عن مشاعرهم، وكانت أما صامتة أو مصحوبة بالكلمات المناسبة للحركة والتى تبين مدى تأثره بالكلمات وكذلك هذه التعبيرات تفرض الحركة على أفراد الجوقة فى مكان العرض ولما كان تحريك هذه المجاميع يقتضى شيء من التدريب والتنسيق قبل العرض حتى لا تستحيل الحركة جمهرة فوضوية فقد وضع العلماء القدماء لها بعض القواعد الملزمة لأفراد الجوقة. وكانت المساحة الواسعة فى أماكن العرض لدى القدماء تجعل حركة الجوقة أشبه باللوحات المعبرة عن المشاعر التى يحسها أفرادها[3].

---

(1)Ibid p 220.

(2)Ibid p 221.

(3)Ibid p 221.

55- لقد عرف فن الخطابة والإلقاء فى روما منذ أول عهد الجمهورية، وكذلك فن مصاحبة اللحن للنص، كان الإلقاء والإنشاد بسيطاً فى أول الأمر غير أن اليونانيين أضفوا عليه الكثير من التغييرات فيما بعد. ولم يستطيع الرومان مقاومة الصمود طويلاً أمام سحر تآلف الأنغام وجمال التعبير لدى هذا الشعب وأصبحت دولة اليونان بالنسبة لهم هى المدرسة الأولى التى تعلموا فيها تذوق الآدب والفنون والعلوم وقد طوعت اللغة اللاتينية للغة اليونانية بالقدر الذى سمحت به هذه اللغة من تغيير.

وقد قال شيشرون Ciceron أن النبرات والعلامات والحركات التى استعادوها من الغرباء قد غيرت بطريقة واضحة نطق الرومان للحروف والكلمات وبدون شك فإن التغييرات قد امتدت إلى الموسيقى والأعمال المسرحية فتغير أحدهما كان لا بد وأن يتبعه تغيير من الآخر. ويلاحظ هوارس أن الآلات المستعملة فى المسرح فى عصرهم كانت أبعد وأوسع مدى من تلك التى استعملت قبل هذا الحين، ولاحظ أيضاً أن الممثل كان مضطراً للإلقاء بنبرات ومقامات صوتية أكبر وأكثر تنوعاً حتى يتمكن من متابعتها. وفى بعض الأحيان وصل الغناء إلى درجة من الحدة تقضى للمحافظة عليها أن يهتز الجسم بعنف ليمكنه تأديتها.

56- هذه فكرتنا عن الإلقاء الغنائى وسبب وجوده وتنوعه. وعلينا الآن البحث عن الظروف التى هيأت للإلقاء البسيط الذى نراه اليوم، والتى جعلت عروضنا مختلفة عن عروض القدماء[1].

---

(1)Ibid.

8- أسباب نشأة الإلقاء البسيط المعاصر والاختلاف بين عروض القدماء والمحدثين

يقول كونديا ك أن المناخ لم يمكن شعوب الشمال من الاحتفاظ بالنبرات والحركات ولا بذلك الكم منها الذى أدخلته فى العروض، وفن النظم عند نشأة اللغات لقد فقدت اللغة اللاتينية طابعها الخاص عندما اختلطت بلسان أهل الشمال الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية واستولوا على كل الجزء الغربى منها، ومن هنا نشأت تلك اللكنة التى نرى فيها اليوم سر جمال طريقتنا فى النطق[1].

وتحت نير هذه الأقوام البربرية سقطت الحروف ودمرت المسارح واندثرت فنون كثيرة مثل البانتوميم أى التمثيل الصامت، وكذلك فن تدوين الحوار وتوزيعه بين شخصيتين وكذلك الفنون المتعلقة بتنسيق مناظر العرض أى الديكور وهى الهندسة والرسم والنحت، كما اندثرت كذلك كل الفنون المرتبطة بالموسيقى[2].

وفى الفترة التى تم فيها إحياء الآداب مرة أخرى كانت التغييرات التى طرأت على اللغة والعادات تحول دون فهم مقصد القدماء من عروضهم ولإدراك معنى هذه الثورة يجب أن نتذكر ما قلته سابقاً عن تأثير العروض وفنون النظم. وكانت العروض عند اليونانيين والرومان ذات طابع مميز ومبادئ ثابتة أدركها الجمهور بدون أن يحفظها إلى حد أن أقل الأخطاء فى النطق كانت تؤذى أسماعه.

---

(1)Ibid p 221.

(2)Ibid.

ومن هنا يمكننا أن نستقى طرق وأساليب نشأة فن الإلقاء الإنشاد وتدوينه، وقد أصبح هذا الفن جزءاً وثيق الصلة بالتربية(1).

وقد أدى تطور الإلقاء والإنشاد إلى تقسيم الغناء والحركات المصاحبة له بين ممثلين، كما أدى كذلك إلى وجود البانتوميم كما تغير شكل وحجم المسرح- تحت تأثير هذا التطور- فأصبح أميل للمساحات الكبيرة التى تستوعب أكبر عدد من المتفرجين على هذا النحو استطاع القدماء تذوق العروض الفنية وتنسيق المناظر، كما استطاعوا تذوق الفنون المتعلقة بها كالموسيقى(2). والرسم والهندسة والنحت.

والحق فلم يوجد مواطن قديماً موهبة مفيدة ونافعة لقد كانت الفرصة متاحة لكل مواطن لكى يطلق العنان لخياله طيلة الوقت(3).

أما نحن الآن فنعانى من أزمة فنية لها أسبابها الكثيرة منها عدم وجود عروض فى لغتنا فالإنشاد والإلقاء لم يحظيا بقواعد ثابتة وترتب على ذلك جهلنا بكيفية توزيع الحوار بين شخصيتين وكذلك جهلنا بالتمثيل الصامت الذى لم يستطع أن يجذبنا إليه فضلاً عن سجن عروضنا فى مسارح خانقة لم يستطع الجمهور الحضور والبقاء فيها. ومن ثم فإننا وللأسف الشديد أغفلنا الاهتمام بالموسيقى، ولم نعد نتذوقها كثيراً كما قل ميلنا إلى فنون الهندسة والرسم والنحت(4).

---

(1)Ibid.

(2)Ibid.

(3)Ibid.

(4)Ibid.

وقد تظن أننا قريبى الشبه من القدماء ولكن ما أبعدنا عنهم، وما أقرب الإيطاليين إليهم.

وخلاصة الأمر فقد رأينا أن اختلاف عروضنا البين عن العروض Spectacles اليونانية والرومانية مرده النتيجة الطبيعية لكل التغيرات التى طرأت على علوم العروض وفنون النظم (فن الشعر) Prosodie.

تعليق وتقييم:

هكذا انسحبت نزعة كوندياك لمعرفة الأصول والمنشأ على مجال الفنون والجمال، وليس مستغرب أن تبدو هذه النزعة فى فكر دأب على معرفة المصدر والمنشأ فى المعارف الإنسانية لا لأن كتابه الأول الذى يجمع فيه بنات أفكاره عنونه بمقال فى مصدر المعرفة الإنسانية، ولكن لأنه بالفعل بحث حقيقة عن مصدر الفكر الإنسانى سواء فى المعرفة الإنسانية، ولكن لأنه بالفعل بحث حقيقة عن مصدر الفكر الإنسانى سواء فى مجال الميتافيزيقا أو المنطق أو علم النفس فقد حاول فى مجالى الفلسفة والمنطق البحث عن أصل الفكر الإنسانى قبل ظهور الفلسفة الأولى كما كرر المحاولة فى علم النفس الذى بحث فيه على شريطة أن يلم إلماماً كاملاً بمصدر القوى (الدوافع الإنسانية) منذ نشأتها وهكذا كان شأن الفن عنده بحث عن الفنون ومظاهر الجمال عبر عصور التاريخ القديمة، ومقارنتها بفن عصره. مما يدفع إلى القول بأنه كان على دراية بالفنون وخاصة الموسيقى والشعر وربما شجعه على ذلك الاهتمام باللغة، أنه اعتبر الموسيقى لغة أو تعبر عن لغة ما وإذا نحينا جانباً مقدار اهتمام كوندياك بالموسيقى والشعر عند القدماء، وأثر العادات والعرف على تقدم الفنون والدراسة الفاحصة لعلم الموسيقى بين الخبرة والاستماع والاستمتاع كذلك، وأسباب نشأة الإلقاء البسيط

المعاصر والفروق بين عروض القدماء والمحدثين- إذا نحينا جانباً كل ذلك بما يشير إليه من كلف كونديياك بالفنون والجماليات وربطهما بلغة الحركة والولع بالموسيقى ودراستها: لوجدنا أن اهتمامه بالموسيقى نابع من مذهبه الحسى، فتركيزه على الإحساسات باعتبارها مصدر المعرفة قد جعله يهتم بالفنون بصفة عامة باعتبارها من الأشياء التى نبدأ برؤيتها أو الإحساس بها عن طريق الحواس فالعين ترى التصوير والنحت واليد تلمس الأعمال الفنية والأذن تسمع الموسيقى والشعر والأناشيد (الغناء) وكل ذلك إنما يدفع إلى القول بأن الاهتمام بالفنون ليس مستغرباً على نسق كونديياك باعتباره أى مبحث الفنون يدري الإنسان منذ مولده فى إحساساته ورغباته ودوافعه وكانت جميع هذه المسائل مثار اهتمام كونديياك وغيره من فلاسفة وعلماء عصره.

الفصل الخامس

اتجاهات معاصرة فى الفن والجمال

1- إيتين سوريو.

2- هنرى دورلاكروا

3- آلان شاربينتير.

4- ميرلوبونتى.

بعـد أن عرضـنا للاتجاهـات الحديثـة فـى مشـكلة الفـن والجمـال ممثلـة بنمـاذج مـن فلاسـفة العصـر نتتبـع فيمـا سـيأتى نمـاذج مـن الاتجاهـات المعاصـرة فـى فلسـفتى الفـن والجمـال حتـى نقـف علـى ملامـح الاتجاهـات الفكريـة المعاصـرة لعمليـة الإبـداع الفنـى ممثلـة فى أربعة من فلاسفة الفن المعاصرين على ما سوف يأتى:

1- **إيتين سوريو** *E-Sauriau* (1852- 1926)

تتمثـل فلسـفة البنـاء الجمـالى عنـد سـوريو فـى العمـل الفنـى، لأن الفـن ينتهـى إلى إنتـاج إشـياء وموضـوعات تتمثـل فـى الأعمـال الفنيـة [1]. وهـذا يـدعوه للتمييـز بـين طبيعـة عمـل الفنـان مـن جهـة، والاسـتطيقى مـن جهـة أخـرى فـالأول حيـث تنتهـى مهمتـه إلى خلـق أو إيجـاد أشـياء نـراه ينتهـى إلى التحقـق التجريبـى أو الفعـل المتسـم بالواقعيـة ولهـذا تصـبح نتائجـه عمليـة واقعيـة محسوسـة متضـمنة داخـل الشـيء أو (العمـل) فـى حـين يتوقـف عمـل عـالم الجمـال علـى نقـل المعرفـة العميقـة والباطنـة فـى أعمـاق العمـل إلى دائـرة الشـعور (الـوعى) وهنـا تصـبح الاسـتطيقا علمـاً نظريـاً تنحصـر مهمتهـا فـى وصـف الصـور والعمـل علـى تصـنيفها فـى مقابـل الفـن أو (العلـم التطبيقى) على ما يذهب إلى ذلك سوريو[2].

وهكـذا يصـبح الفـن عنـده ذا وظيفـة مورفولوجيـة، ونشـاط خـلاق يرمـى إلى إبـداع أشـياء وهـو يتفـق فـى هـذا الصـدد مـع عـدد علمـاء الجمـال الألمـان مثـل مـاكس دسـوار Max Dessoir، وإميـل

(1) Souriau, E: L' Avenir d'Esthique P35.

(2) Ibid.

أوتيتس Emileutiz ونتيجة إلى فلسفة العمل الفنى عند سوريو يتحول هذا العمل إلى شيء Chose، أو موجود له كيانه الخاص المتفرد وبالتالى استبعاد مفهوم القيمة منه، وما تتطلبه من انفعال ذاتى وشعورى [1]. وخروجه من نطاق الأحكام المعيارية وإفساح المجال لدراسة العلم للفن أمام حلول مشكلات عدة مثل (مشكلة الصورة والمادة، الشكل والمضمون).

وهكذا تنتهى رؤية سوريو لفلسفة الفن إلى اتجاهات علمية بحتة تؤكد النظرة الواقعية والموضوعية له فلا يمكن أن تقتصر وظيفة الفن حسب رأيه - على إنتاج ضروب الجمال فحسب لأنه ليس من مهام الفن إنتاج الجماليات فحسب أو الاقتصار على الوظيفة الجمالية [2].فهو فى المحل الأول يخلق موجودات أو أشياء عن طريق النشاط الإبداعى الذى ينأى عن العبث (اللهو) ويتجه نحو إنتاج موضوعات ذات قيمة عملية أو تكوين موجودات فردية Singuliers être تصبح غاية هذه الفنون التى تتصل عن كثب بالصناعة، فالفن وفق ذلك ضرب من ضروب الصناعة، ولكل فن صناعته، ومن ناحية فالصناعة يمكن أن ترقى إلى مستوى الفن[3]. ولما كان الفن صناعة وخلق، إيجاد وإنشاء، ابتكار وتكوين فهو لا يمثل عبثاً أو لهوا لا طائل من ورائه على ما يذهب البعض [4]. لكنه جهد يقول فى

---

(1) Ibid.

(2) Souriau.E: La Pensèe Vivante P16.

(3) Souriau.E: La Corres Pondance des Arts.

(4) Ibid.

ذلك: "... أسأل الذين ينظرون إلى الفن على أنه لهو فى الوقت الضائع أو عبث لا جدوى منه هل يمكننا أن ننظر إلى بناء المنزل أو تشييد الكاتدرائية على أنه ضرب من ضروب اللهو؟ وهل العمارة وشتى ألوان الفنون النافعة للإنسان هى من قبيل اللهو؟ وإن كان الأمر كذلك فما هى إذن الفنون التى هى من قبيل الجد والفاعلية" [1]. إن الفن عند سوريو- عالم مستقل بذاته، موجود فى باطن المادة المتداخلة والمتشكلة بها، وهو حاضر معنا لكونه شيء موجود يقول عن وجود الفن وتواجده:".... استمعت ذات يوم- مع صديق يجيد عزف الموسيقى- لعزف مقطوعته المبدعة ... لقد كانت حقاً جميلة جداً..... لكنى حال سماعى لها أحسست كأن شخص ثالثاً قرع باب الغرفة وجلس معنا أو حضر مجلسنا، وهكذا صرنا ثلاثة أنا وصديقى والمقطوعة الموسيقية"[2]. ومن خلال هذا النص يبرز لنا سوريو بأسلوب قصصى جميل وجود العمل الفنى وعينيته التى لا يمكن تجاهل وجودها وحضورها الحسى[3].

جدل النباء والتركيب فى العمل الفنى:

العمل الفنى بناء وتركيب وليس مجرد موجود حدث بالصدفة أو مخلوق نجم عن لهو وعبث بطريقة عشوائية على ما يذهب إلى ذلك سوريو [4]. ودراسة هذا العمل تتطلب الكثير من

---

(1) Souriau.E: L'Avenir P37.

(2) Souriau.E: La Corres Pondance des Arts.

(3) Ibid.

(4) Souriau.E: La Pensèe Vivante P55.

الجهد والعنت لاحتوائه على أبعاد وجوانب كثيرة متباينة بيد أنها إذ تجتمع فيه تبدو وكأنها تكونه فى ماهيته الحقيقية[1]. التى تتحقق فى الشىء فبناء أو تركيب هذا العمل يتجه نحو نشاط عملى يسعى دائماً إلى إيجاد أشياء أو إنشاء موضوعات، ومن هنا يجئ ارتباط الفن بالواقع المادى المحسوس حينما يكون الأشياء ويشكلها أو يصيغها- على حد قوله- كما تكون لها صفة الواقعية Realisme، ومعنى الواقعية هنا تعنى الواقعية الماهوية على غرار ما ذهب إليه أفلاطون فى نظرية المثل فالعمل الفنى هو جهد عقلى يتحول إلى شىء واقعى أو موجود له صفة الواقعية[2]. وهنا تصبح الواقعية من مميزات عمل الفنان ومتضمنة فيه مما يؤكد أن جوهر الفن هو إحساس بالأشياء ومعرفة بأشكالها ورغبة فى خلع الماهية على المادة ذاتها، يقول سوريو:".... إن عمل الفنان يتبلور فى المحل الأول فى التأمل الصورى للأشياء باعتبارها صورية وفردية متميزة عن غيرها، والصورة الأولية للعمل الفنى فى مسألة صورية لأنها تبدأ من التصور (الإدراك) أو المفهوم منذ البداية فهى تصبح منذ البداية ماهية- سيكومورفية- quidditè keuomor Phique"[3].

وسوف نحاول فى السطور القادمة إبراز جوانب البناء والتركيب فى العمل الفنى على نحو ما رآه سوريو:

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Souriau.E: L'Avenir.

1- عناصر العمل الفنى (المادة والصورة):

العمل الفنى عند سوريو هو نشاط إبداعى يسعى لخلق أشياء والشيئية هى أمر ضرورى لبناء عمل الفنان[1]. وهذا الخلق الفنى يصدر عن صورة إحساس بالإشياء وليس عن شعور نظرى فلسفى، ولا تتفصل فكرة الشيء عن الإدراك الحسى لها فالشيء هو الإدراك الحسى[2]. وهو مكون من عنصرى متكاملين أولهما العنصر الصورى (الشكلى) Formal وهو يتكون من مجموعة صفات المدرك من حيث هو شيء موجود على هذا النحو أو ذاك أو هو الماهية الحسية التى تتحقق فى الإدراك الحسى ثانيهما: العنصر المادى Matèriel الذى يمثل مجموع الضرورات والشروط المنظمة لواقعة تحقق المدرك[3].

وهكذا تصبح المادة والصورة هما المكونات للعمل الفنى الاستطيقى وتصبح الاستطيقا فى ضوئهما علماً موضوعها دراسة الأشياء التى هى موضوع الفن الذى يسعى لخلق أشياء عن طريق الإدراك الحسى لها وليس الشعورى أو الوجدانى (النظرى الفلسفى) [4].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) يظهر هنا وجه الشبه مع الفارق بين تصور سوريو لمفهوم الشيء على المستوى التجريبى وتصور كانت المثالى عن الصور الأولية السابقة على التجربة.

(4) Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta La Paris, Hachette 1925 P13.

2- مراحل بناء العمل الفنى:

بعد أن يبرز سوريو أهمية وجود المادة والصورة لبناء الموجود الفنى يحاول الكشف عن مراحل بناء هذا العمل المكون من تكامل المادة والصورة فى تشكيله فيتساءل عن العلاقة بين المادة والصورة، وهل يمكن للمادة أن تكون العمل بدون وجود الصورة، وهل يمكن حدوث العكس الحقيقة أن العمل الفنى هو المادة مقترنة بالصورة أو إن صح هذا التعبير: "..... الصورة هى المادة لأن المادة غفل وخواء لا قيمة له وهى تصبح بلا مدلول ولا غاية طالما بقيت بدون صورة فلا فصل بين الصورة والمادة لأن الصورة هى كيفية qualitè باطنة فى ذات الشيء من حيث كونه موضوعاً لا من حيث كونه مادة غفل أو امتداد محض"[1].

وعليه فالصورة المتصلة بالمادة هى مدار اهتمام عالم الجمال الذى لا يعبأ بالصورة الفارغة أو المادة الخالصة فالمادة فى علم الجمال لا تنفصل عن الصورة[2]. ولهذا أطلق سوريو على علم الجمال اسم (علم الصور) [3]. Les Formes ويذكر لنا فى مؤلفه رسائل الفن مراحل العمل الفنى كما تتكشف لدى الفنان المبدع على النحو التالى:

أولاً:- يقوم الفنان باختزان الصور اللاشعورية فى أعماق نفسه خلال مراحل الإبداع ثم يفيض بها أثناء مرحلة التركيب (تركيب العمل الفنى).

---

(1) Souriau.E: La Pensèe Vivante P11.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

ثانياً:- تقوم المعرفة بعلم الاستطيقا بنقل المعرفة الباطنة في أعماق النشاط الفنى إلى الوعى (الشعور).

ثالثاً:- تصبح الاستطيقا في ضوء المرحلتين السابقتين بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقى المقابل له وهو الفن ولهذا فليس من مهمة عالم الجمال تحديد القواعد المعيارية للصناعة الفنية أو دراسة الشروط السيكولوجية أو النفسية للإبداع الفنى[1].

3- علم الصور:

الصورة أساس العمل الفنى فهى التى تكمن فى المادة بحيث لا تظهر المادة بدونها[2]. وهى لا تعنى علاقة أو رمز لأنها وقائع حية ذات حياة مستقلة، والصورة هى شكل أساسى يتخذه الشيء فهى ليست مجرد مظهر خارجى عارض أو عرض يدخل على موضوع لا علاقة له به (غريب عنه) لكنها "شكل جوهرى يتخذه الشيء ويتقوم به، وهكذا تحدد الصورة (الشكل) طبيعة الشيء أو ماهيته"[3].

وفى ضوء الدور الذى تلعبه الصور فى بناء العمل الفنى يتحدد مهام كل من الفنان والاستطيقى فى رأى سوريو فهو يرى أن عالم الجمال يختص بدراسة (عالم الصور) أى عالم الوقائع

---

(1) Souriau.E: La Corres Pondance P93.

(2) Souriau.E: La Pensèe.

(3) Ibid.

الموضـوعية التـى تتكشـف لحـس الفنـان عنـدما يـدرك العـالم الحسى أو عندما يخلق بعض الأشياء[1].

أمـا تركيـب الصـور فهـى وظـائف الفنـان بيـد أنـه لا يكـون ملمـاً إلمامـاً كافيـا بقوانينهـا لكنـه يـبرع فـى تركيبهـا وبناءهـا بمـا لديـه مـن حـس فنـى تجريبـى وموقفـه فـى ذلـك يشـبه موقـف البـدائى الـذى توصـل إلى إشـعال النـار دون العلـم بطبيعتهـا[2]. لكـن عـالم الجمـال هـو العـالم بـالقوانين، وهـو الـذى يحـول العلـم التجريبـى لـدى الفنان إلى آخر موضوعى أو إلى معرفة نظرية[3].

ولا شـك أن رؤيـة سـوريو للفـن تخلـو مـن الفصـل بـين الصـورة والمـادة، فهـو يـرى المـادة صـورة، وكمـال المـادة صـورة[4]. والمـادة والصـورة عنصـران فصـل بينهمـا أرسـطو، وكـذلك فعـل كانـت فـى حـين وحـد سـوريو بينهمـا وجعلـهما نـواة بنـاء العمـل الفنـى الـذى لا يصـل إلى مرحلـة الكمـال فـى نظـره مـا لم تظهـر الصـورة فـى مادتـه[5]. والصـور النهائيـة مـلاء Pleinitude وموجـودة فـى حيـز الفعل والنظـام Ordre فلـيس فـى الفـن صـوراً فارغـة ولـيس فيـه مـادة عقل (خالصة) [6].

---

(1) Ibid.

(2) Souriau.E: L'Avenir.

(3) Ibid.

(4) Souriau.E: La Corres Pondance P73.

(5) Ibid.

(6) Souriau.E: La Pensèe.

وبعد أن يفرغ سوريو من تحديد صورة علم الصور والصلة بين المادة والصورة، أو إذا جازلنا التعبير (صورة المادة) يطرح تساؤلا عن دور التفكير أو التأمل Mèditation في هذا البناء الفنى؟

وهل يعنى التأمل صورة من صور النشاط الذاتى يخلع فيه المتأمل صوره على الموضوع الذى يتأمله[1].؟

إن سوريو يستبعد ذلك ويرى أن التأمل إن هو إلا عملية إدراك Perception تدرك (تعرف) أثناءها الذات المتأملة صورة الموضوع المركبة المستقلة[2].

وهكذا يدعم سوريو موقفه من الربط بين وجود الصورة والموضوع، فالصورة (الشكل) Form لا تنتج عن العاطفة أو الانفعال الوجدانى الذى يعبر عن الموضوع[3]. لكنها تمثل كيفية باطنة فى صميم الشيء، فالصورة هى الشيء نفسه بوصفه موضوعاً لا مجرد امتداد محض وهى المعطى الموضوعى (الواقعى) أو الشيء المستقل بذاته، وهى بناء المكان والمادة[4]. وعلى هذا النحو يتكشف النشاط التأسيسى البنائى activitè instructrice لقوة الفن الخلاقة الموجودة والمبدعة[5].

---

(1) Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta P21.

(2) Ibid.

(3) Souriau.E: L'Avenir.

(4) Souriau.E: La Corres Pondance.

(5) Souriau.E: La Pensèe.

ويفتح سوريو باب المناقشة فى موضوع معيار التأمل العقلى وعمل الذهن فى عملية الإبداع الفنى فيرى أننا نخطئ لو اتفقنا مع القائلين بدور التفكير والتأمل فى بناء العملية الفنية لأنه لو صح ذلك لأصبح كل المفكرين العقليين عباقرة وفنانين مبدعين[1]. لكن ذلك لا يحدث للاختلاف الموجود بين عمليتى الإبداع الفنى وحل المسألة الرياضية[2]. فسرويو ينكر أن ينتج الإبداع عن التأمل وعمل العقل فحسب إنما يفسح مجالاً لقدرة وابتكار الأفراد المساهمين فى هذه العملية[3].

وهو يحاج على موقفه بأنه لو كان أمر العمل الفنى رهنا بمنطق التأمل والتفكير لأصبح كل من تمتع بالذكاء والخيال والذاكرة فناناً[4].

حقيقة قد يتوفر الذكاء والذاكرة والتأمل لبعض العقليات لكن ذلك لا يعنى تمكنها من القيام بالعمل الفنى الذى لا يمثل قوة Puissance فى حد ذاته[5]. فوجوده لا يستلزم مقدرة وجهوداً عقلية يصبح من بذلها فنانا لكنها تتوفر فحسب لدى بعض العقليات الموهوبة المبتكرة مقترنة بضرب من التلقائية والبساطة والمرونة تأتى فى لحظات أزمة أو بهجة (أى لحظات خاصة) دون قاعدة أو نظام، وهكذا يحدث العمل نتيجة التصور

---

(1) Souriau.E: La Pensèe P 51.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Souriau.E: L'Avenir.

(5) Ibid.

الشـيء بعـد مرحلـة الاسـتعداد أو التهيـؤ[1]. ولهـذا فـإن كـل عمـل فنـى يمثـل شيئاً متميـزاً عـن الشـيء الآخـر لاختـلاف كـل فنـان عـن غيره فى تجربته وإدراكه وظروفه الخاصة عن الفنان الآخر[2].

وعلـى الـرغم مـن إنكـار سـوريو لـدور الفكـر العقلـى فـى عمليـة الإبـداع الفنـى بيـد أنـه يعـترف بأهميتـه فـى المرحلـة السـابقة علـى الابتكـار لمـا يقـوم بـه مـن وظيفـة مزدوجـة أولهمـا: منطقيـة سـلبية تتمثـل فـى اسـتبعاد الأفكـار الخاطئـة أو العقيمـة. وثانيهمـا: وظيفـة إعداديـة إيجابيـة تتحصـر فـى تهيئـة الإطـارات والمـواد والوثـائق[3].، ولا شـك أن هنـاك تشـابها بـين تصـور سـوريو للفـن. وتصـور أفلاطـون للماهيـة فـالفن عنـد الأول إن هـو إلا ماهيـة أو تصـور (مفهـوم) كمـا تنظـر الأفلاطونيـة إلى الماهيـات والاصـول باعتبارهـا أصـول الأشـياء خاصـة فـى مجـال الفنـون الصـغرى حيـث لا تسـيطر علـى العمـل الفنـى الـذى يتحقـق فـى المـادة غـير الرغبـة فـى إضـفاء ماهيـة علـى المـادة نفسـها ولـذلك فـإن الفنـانين مـثلاً مثـل الرسـام أو النحـات ليسـوا ممـن يهتمـون بـالاوراق والأقـلام بـل ممـن يهتمـون بدراسـة إنحنـاءات الأجسـام الحيـة وتغـيرات المنظـورات بالنسبة للأشياء[4].

---

(1) Ibid.

(2) نلمح فى هذا النص أثراً للذاتية والتدخل الوجدانى فى العمل الفنى تبرز من خلال سطور سوريو مما يدفع للقول بفشل تطبيق المنهج العلمى ويلقى ظلالا على فكرة الموضوعية فى العمل الفنى.

(3) Souriau.E: L'Avenir P62.

(4) Ibid.

ويشير سوريو إلى أهمية معرفة الفنان لأشكال الأشياء وطبيعتها قبل البدء فيها مدللا على ذلك بإجابة الرسام فرنيه Vernet الذى سأل ذيات يوم عن مدى الزمن الذى قضاه فى رسم أحد لوحاته التى كانت تعبر عن فرس وكان قد قضى فى رسمها عدة ساعات فأجاب بأنه "استمر فى عملها أكثر من ثلاثين عاماً"[1].

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على مقدار ما يعانيه الفنان من عنت ومشقة فى سبيل إتمام عمله الفنى إلى حد أن ما ينجزه فى ساعات يتصور أنه أنجز فى سنوات طويلة مما يبرهن على وجود الأثر النفسي والذاتى الذى يقحم نفسه على تصميم العمل الفنى، ومدى عمقه وتأصل فكرته فى نفس الفنان فيقضى أعواماً طويلة فى دراستها وتأملها حتى تحين اللحظة المناسبة لخلقه أو إبداعه فيصبح متعمقاً فى دراسة أصولها وأشكالها وماهياتها وأبعادها، ومن هنا فقد أصاب فرنيه فى التعبير عندما أكد أن العمل فى لوحته استمر قرابة الثلاثين عاماً، وهو يقصد بذلك أنها قد عاشت وتكونت فى مخيلته إثر دراسة دامت ثلاثين عاماً يقول سوريو فى موضوع آخر: ".... إن عملية الخلق الفنى لا تعنى استرجاع أفكار موجود من قبل لكنها تعنى عملية إنتاجية محفوفة[2]. بالمخاطر والمحاولة والمراجعة فضلاً عن المجاهدة والمثابرة".

---

(1) Souriau.E: La Pensèe.

(2) Ibid.

ويرى سوريو أن الحالة التى تربط الفنان بعمله الفنى هى حالة عشق وهى تنجم عن الحب الكبير والولع الذى يربط بين الفنان وعمله الفنى الذى يستحيل إلى عشق شديد لهذا العمل وقد أطلق سوريو على هذه الحالة اسم بيجمالونيه pygmalionisme نسبة إلى بيجماليون Pygmalion النحات القديم المشهور الذى عشق تمثاله جالاتية Galatè الذى صنعه بيديه وعشقه بقلبه وظل يتأمله ويهيم به عشقاً وهياماً إلى أن أشفقت عليه فينوس Venus آلهة الجمال لشدة ولعه به وحولته إلى تمثال إمرأة حتى تتيح له الفرصة للزواج منه[1].

من المثال الذى ساقه سوريو عن عشق العمل الفنى يتضح لنا مدى تحقق هذا العمل وتواجده بل وتجسده، فهو موجود وشيء، له فاعليته فى صميم الوجود، وعمق العمل بصرف النظر عن الرابطة التى يمكن أن تربطه بصانعه لأن عملية الإبداع ذاتها تعنى تحقيق شيء محدود أو ناقص، فالإبداع الداخلى يتسم بالقصور وعدم الاكتمال[2]. حيث لا يتحقق كمال العمل الفنى وتواجده الفعلى إلا بتمام العمل والتكوين فيحصل على ماهيته الواقعية الفردية بحيث تمثل هذه الحالة رغبة exigence أو مطلباً عند الفنان.

4- الاستطيقا علم شيء لا قيمى :

فى الوقت الذى حاول فيه بعض علماء الجمال استبقاء مفهوم القيمة الجمالية أمثال شارل لالو Charles Lolo

(1) Ibid.

(2) Souriau.E: La Corres Pondance p95.

(1877- 1953) [1]. حـاول الـبعض الآخـر أمثـال مـاكس دسـوار Max Dessoir[2]. وأوتـيش الألمـانيين وكـذلك إتـيين سـوريو موضوع البحث إستبعادها.

والـذى يسـتبقون مفهـوم القيمـة يـرون أن الواقعـة الجماليـة هـى العمـل الفنـى فـى شـعورنا الجمـالى (حدسـنا الجمـالى) ومـن ثـم يصـبح موضـوع الاسـتطيقات متمـثلاً فـى قيمـة العمـل الفنـى كواقعـة ذاتيـه بـدون فـن، أو بـدون قيمـة، ومـن ثـم تحـول علـم الجمـال علـى يـد لالـو إلى دراسـة علميـة للظـواهر الجماليـة، علـى غـرار تحـول علـم الأخـلاق علـى يـد ليفـى بريـل L.Bruhl إلى دراسـة وضـعية للعـادات أو الطبـاع الخلقيـة وهـذا لا يعنـى اسـتبعاد مفهـوم القيمـة، وهكـذا يتحـول علـم الجمـال علـى يـد هـؤلاء إلى علـم معيـارى فـى حـين يـرى سـوريو وهـو مـن إتبـاع الموضـوعية أن تكـون الظـاهرة التـى يدرسـها موضـوعية تمامـاً[3]. فيسـتبعد فكـرة القيمـة الجماليـة لكونهـا ذاتيـة ثانويـة محضـة، ويـذهب فـى الـرأى والتعـبير إلى أقصـى الأبعـاد المنطقيـة فـى التـدليل علـى موضـوعية العمـل الفنـى فيصـفه بـالعلم الشـيء Choisiste[4]. ويجمـع بـين الفـن وعلـم الجمـال- كمـا ينظـر إلى قيمة الجمال المعيارية باعتبارها علم معيارى Norm.

---

(1) Lalo: Charles: intro duction à L' Esthetique Paris, Colin 1961 P14.

(2) Bayer,Ramond: Histoire de L' Esthetique Paris Armand Colin 1961.

(3) Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta P 97.

(4) Souriau.E: L'Avenir P31.

يقـول سـوريو فـى مسـتقبل الاسـتطيقا وهـو يـدعو لمذهبـه:
"...إذا كـان الانطبـاع الجمـالى هـو الـذى يميـز الاسـتطيقا ويفـيض بالحيـاة علـى الدراسـات الاسـتطيقية إلا أنـه لا يمكـن أن يكـون هـو موضـوع الاسـتطيقا بوصـفها علمـاً" [1]. والاسـتطيقا كمـا هـو معـروف، وكمـا يعرفهـا سـوريو تعنـى الحساسـية aesthesis بصـفة عامـة والحساسـية الوجدانيـة بصـفة خاصـة، وقـد أصـبح معنـى الكلمـة فـى الاصـطلاح المتعـارف عليـه الآن هـو الدراسـة العلميـة للنشاط الجمالى [2].

وهكـذا يـثير موقـف سـوريو مشـكلة الـذاتى والموضـوعى فـى الجماليـات والفنـون ويطـرح التسـاؤل الـذى أثـاره كانـت عـن كيفيـة الانتقـال مـن العاطفـة التـى هـى ذاتيـة بطبيعتهـا إلى الحكـم الجمـالى الـذى هـو كلـى بطبيعتـه،وجاء سـوريو يحمـل وجهـة النظـر المعاصـرة فيقلـب المشـكلة رأسـاً علـى عقـب ويتسـاءل عـن إمكانيـة أن تصـبح الموضـوعية التـى يفرضـها الشـيء الجمـالى محـددة نسبية[3]؟

وهـو يجيـب علـى ذلـك بـأن كـل حكـم مـن أحكامنـا الجزئيـة علـى الموضـوع إن هـو إلا نظـرة خاصـة إلى البنـاء الكلـى للعمـل الفنـى، فالموضـوع الجمـالى هـو الحـد المشـترك لسـائر الأحكـام الممكنـة التـى قـد نصـدرها بشـأنه لأن كـل تفسـيراتنا الجزئيـة وأحكامنـا النسـبية فضـلاً عـن نظراتنـا يجـب أن تجتمـع

---

(1) Ibid P35.

(2) Souriau.E: L' Abstraction Sentimenta P 23.

(3) Souriau.E: La Pensèe P75.

جميعاً حول العمل الفنى، والحكم الجمالى هو حكم موضوعى يخضع للعمل الفنى نفسه ولمقتضيات المادة [1]. Les exigencies de La Matière وهكذا فإنه لا توجد دراسة غير دراسة العمل الفنى ذاته يمكن أن تقدم صورة حقيقية عنه [2].

ولهذا يرى أنه حتى دراسة تاريخ الفن ذاتها تصبح غير قادرة على تقديم دراسة متكاملة قوية لاستطيقا عملية بمعنى الكلمة فهو لا يهتم بدراسة العمل الفنى فى ذاته وموضوعيته بل يصب اهتمامه على دراسة اهتمامات الناس وآراءها وأحكامها على الأعمال الفنية فى العصور المختلفة ولا شك فى أن ما تنطوى عليه دراسة الفن من أهمية تفيد فى دراسات عالم الجمال إلا أنه يجب الإحاطة بأن تاريخ الفن ليس هو الاستطيقا أو عالم الجمال، وهكذا فان سوريو يستبعد قيمة الجمال كعلم معيارى وبالتالى الحدس الجمالى الذاتى والإحساس بالجمال، كما يستبعد العناصر الذاتية تماماً التى قد تؤثر على قيمة العمل الفنى فى ذاته وموضوعيته ويجعل من الصورة مادة العمل الفنى حتى لا تقع تحت حكم الجماليين ومعاييرهم وهكذا يظل الفن أسيراً لموضوعيته وعينيته بعيداً عن أى مؤثرات خارجية أو دراسات حوله من بعيد أو قريب، حتى تاريخ الفن ذاته الذى لا يدخل فى علم الجمال ولا فى فلسفة الفن لاختلاف منهج دراسته عنهما.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

ومـنهج الاسـتطيقا عنـد سـوريو هـو مـنهج علمـى وموضـوعها هـو الكـون[1]. فهـى علـم كـونى Cosmologique ولـيس عقليـا [2]. وتخـتص فـى موضـوعها بدراسـة مجـال الصـور Formes داخـل حـدود معينـة تقـوم بدراسـتها بحيـث يكـون موضـوعها متفـرد متعلـق بحدودها لا علاقة له بالعلوم الأخرى.

5- الفن والصناعة:

فـى ضـوء مـا سـبق يـرى سـوريو أن دراسـة الاسـتطيقا لا تهـدف إلى إطلاعنـا علـى شخصـيات فنيـة أو مبـدعين مـن نـوع مـا لكنهـا تهـدف إلى الكشـف عـن أعمـال فنيـة ذات وجـود حيـوى وكيـان مسـتقل[3]. فتجربـة الفـن ليسـت نشـاطاً عقليـاً ترفيهيـا أو حدسـيا لكنهـا لا تتحقـق إلا علـى صـورة عمـل فنـى ممـا يتطلـب معـه أن يتسـلح الفنـان بعـدد مـن الضـرورات والالتزامـات التـى تفرضـها عليـه روح التجربـة الفنيـة وتمثـل معيـاراً وعونـا يسـتعين بـه أثنـاء تصـميم تجربتـه الجماليـة التـى تمثـل فـى تحققهـا كمـال العمـل الفنى وأصل وجوده [4].

---

(1) Souriau.E: L'Avenir P54.

(2) وكان الجمال العقلى هو المذهب الذى ينادى به بول سـوريو Paul Souriau أو سوريو موضوع البحث.

(3) Souriau.E: La Corres Pondance Des Art p 59.

(4) من تأمل هذا النص لسوريو نلمح فيه لفظ الإحساس مما يعطى انطباعياً بالذاتيـه من خلال السطور ويلقى ظلالا على فكرة الموضوعية ويدفع إلى القول بإخفاقهـا فى تبنى فكرة تحقق العمل الفنى.

وتأسيساً على ما سبق فإن العمل يحتاج إلى حركة ومرونة ومقدرة وصبر وكفاح، كما يتطلب عنتا ومشقة فهو أثر لحركة اليد وعملها وهو أثر لفعل وثمرة لعملية بناء وتركيب، فالجميل هو الذى يتحقق فى انتقال الإحساس من النفس إلى اليد[1]. فى صورة عمل صناعى مفيد واقعى وفعال لذلك يفسر الفن غالباً بالواقعية الفعالة[2].

وطالما كان الفن عملاً وتحققا فهو من ثم صناعة يقول سوريو: "... هناك صلة تربط بين الفن والصناعة على الرغم من أن الأول خلق وإبداع والثانية عمل وإنتاج لكن الفن غالباً ما يتدخل فى الصناعة لاسيما عندما تتطلب الصنعة (الحرفة) لمسة من المعرفة الجمالية، فالصناعات تحتاج دائماً إلى الفن حتى أننا يمكن أن نطلق لفظ فنانين على ممتهنى الصناعات الصغرى (الحرف) ولما كانت الفنون تنقسم إلى نوعين كبرى وصغرى وكانت الكبرى تتطلب قدراً كبيراً من الإبداع والعبقرية الخاصة بالمعرفة الاستطيقية ولا يمكن لأى نشاط إنسانى أيا كان نوعه أن يستغنى عن القليل من الفن، حتى أن الفنون الصغرى تدخل فى دائرة الفنون عامة بالرغم من احتوائها على قدر بسيط من الجماليات"[3].

ولهذا يرى سوريو أن العمل الفنى هو عمل إنتاجى Travail productif لأنه يمد المجتمع بالموضوعات الخاصة

---

(1) نلمح من هذه العبارة لسوريو إشارة إلى الذاتية.

(2) Souriau.E: L'Avenir.

(3) Ibid P 97.

والانتاجيـــة[1]. فهــو إنتــاج يــدوى فــى حــين يبقــى الانتــاج الصـــناعى ميكانيكيا.

وهــو عمــل حــى Oeuvre Vivante[2]. مــع أنــه قــد يبــدو ناقصــاً وعلــى النقيض مــن ذلــك فقــد يبــدو العمــل الصــناعى كــاملاً دقيقــاً مــع اتصــافه بالآلية وخلوه مــن الــروح ذلــك لأنــه لا يحمــل أى أثــر للحيــاة البشـــرية بنقائصـــها وعيوبهـــا فضـــلاً عـــن مظـــاهر العجلـــة والغفلــة التــى قــد تبدوعليــه أحيانــاً وينطلــق ســـوريو فـــى كتابـــه "مســتقبل الاســتطيقا" إلى شــرح أوجــه الاخــتلاف بــين العملــين الفنــى والصـــناعى علـــى نحـــو دقيـــق و محكـــم فيقـــول:"... إن الإنتـــاج الصــناعى غــير قــادر علــى الحيــاة بذاتــه، لأنــه إنتــاج جملــة يمكــن أن يــزداد فــى حــين يتصــف العمــل الفنــى اليــدوى بالكمــال والإبــداع مــع مــا قــد يعتريــه مــن نقــص طفيــف فهــو يتميــز بالحيــاة والحركــة أكثــر مــن العمــل الصــناعى الــذى تســرى فــى كيانــه الرتابــة Monotonie لــدخول الآلــة فــى تصــنيعه ، ولــن تنتهــى الرتابــة كعامــل نقــص فــى الإنتــاج الصــــناعى مـــالم نـــتمكن مـــن تصـــنيع آلـــة تتفـــادى التكـــرار وتــؤدى عمــلاً متنوعــاً وقــد يحــدث ذلــك أحيانــاً فــى حالــة دقــة وتعقيــد الآلــة بحيــث تتكيــف مــع كــل مــا تؤديــه مــن وظــائف علــى غــرار العمــل الموســيقى للأرغــن الــذى يمثــل أكمــل آلــة موســيقية وأقربهــا إلى الصوت البشرى"[3].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid P129-130.

ولا يعترض سوريو على كثرة المنتج الفنى بل يشجعه لأن ذلك يدخله فى دائرة الانتشار الصناعى فتوفر العمل الفنى حتى وإن كل على سبيل التقليد لا يقلل من شأنه أو قيمته الاستطيقية بل لعله يعطى فرصة للانتشار الأوسع ولتحقق الفن على نحو يجعله كاملاً ومنتشراً ومعروفاً ومتمتعاً بحضور واقعى[1].

وفى ضوء التمييز السابق بين الصناعة والفن يميز سوريو بين نوعين من الأعمال هما:

العمل الأدائى	العمل الفنى
Travail Operative	Travail d'art

والعملان معاً يدخلان فى كل من الصناعة والفن على حد سواء والمقصود بالعمل الأدائى على سبيل المثال هو أن يتابع الصانع الآلة دون تدخل شخصى منه، فهو هنا يقوم بدور المؤدى فى حين يقصد بالعمل الفنى تدخل العامل ذاتياً فى العمل وتعديله وتحويره، ويعطى سوريو مثالاً للعمل الفنى بالرسام الصناعى الذى يتدخل بمجهوده وتكنيكه الفنى فى رسم لوحته [2]. على عكس المصور الذى يلعب دور المؤدى فقط عندما يعيد رسم الصورة كما هى بدون إضافة شخصية كأن يعيد رسم "بركة سان كوكوفا" للمرة المائة بطريقة آلية معتادة ومألوفة لمجرد تلبية رغبة تاجر اللوحات الذى كلفه بذلك[3]. ومن جهة أخرى فإنه بوسعنا أن نطلق لفظ فنان على المهندس التصميمى وأن

(1) Ibid.

(2) نلمح فى عبارة سوريو إشارة إلى العامل الذاتى والشخصى فى العمل الفنى.

(3) Souriau.E: L'Avenir P.P 97.

نصف عمله بالفن عندما يخترع شكل سيارة مبتكرة أو يبدع نموذجاً لإحدى الطائرات، وهنا يختلف دور الفن فى الصناعة من عمل لآخر إلا أن هناك من الشروط ما يدفع إلى وضع الصانع فى مصاف الفنانين من عدمه، وهو ميله إلى تنظيم عمله فكلما كان ميالاً إلى تنظيم عمله ومضطراً إلى تعديله ووضع لمساته الخاصة عليه كلما كان أقرب إلى شخصية الفنان[1]. منه إلى الصانع فى حين يظل الصانع المجرد قائماً بعمله الأدائى فى صورة سلبية، والحق أنه لا فصل حاسم بين الفن والصناعة[2]. لأن الفن صناعة منذ اللحظة الأولى، أوهو الصناعة فى أحسن صورها، أو هو العمل الجيد المبتكر الذى يمكننا أن نطلق عليه لفظ الصنعة (التكينك) [3].

6- الفن واللهو:

الفن هو ضرب من ضروب الصناعة التى تحقق الفائدة المرجوة[4]. وهو ليس ضرباً من النشاط الزائد الذى يهدف إلى إشباع حاجة خاصة بنا وهى اللعب فالفن ليس لهواً وكان إميل دوركيم رائد المدرسة الاجتماعية الفرنسية قد أشار إلى عدم جدوى الفن، وأنه يمثل لهوا، ولكن هذه الرؤية تتناقض مع موقف سوريو الذى يعطى للعمل الفنى واقعيته وأهميته ودوره فى مجال الصناعة، ولو كان الفن لهو وعبث يشجعه المجتمع ويسنده

---

(1) Souriau.E: L' Abstraction P73

(2) Souriau.E: La Pensèe.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

فمعنى ذلك أنه يقوم على الوهم والخطأ. ويصبح عندئذ ثغرة فى نسيج المجتمع يتسرب من خلالها جانب من الطاقة الاجتماعية التى تضيع سدى وكان إدعاء دوركيم يقوم على أن الفن لعب ولهو، وإنه إذا احتلت الفنون الجميلة فى حياة أمه مكانة أعلى مما ينبغى لكان ذلك على حساب حياتها الجادة ولكان مآل تلك الأمة الفناء الذريع، وقد رفض سوريو وجهة نظر دوركيم واعتبر أن الفن ليس طاقة مهدرة يضيعها المجتمع لكنه صناعة وجهد وإبداع، فضلاً عن المجهود الذى يؤشر إلى وجود الفن، الذى هو خلاصة العنت ونتيجة المجهود المضنى فها هى حضارة وادى النيل التى نهضت منذ خمسة آلاف سنة فوق تربة الوادى الخصبة بفضل شعب عظيم متميزاً بالنشاط والحركة مهد الأرض وحرثها وزرعها بالمحاصيل والخيرات، كما حمل السلاح وصنع الحضارة [1]. ترى ما الذى بقى منه بعد ذلك؟ إن ما تبقى منه بضعة تماثيل وحلى، فالفن هو الذى يكشف عن وجه الحضارة ويحفظها، كما يبرز صفة الدوام والاستمرار[2]. فالفنون ذات طابع طقسى منذ أقدم العصور فقد تميزت فنون الرقص والغناء عند الشعوب البدائية بصفة الدوام والاستمرار إلى حد أنها كانت تقوم مقام الطقوس بالنسبة لهم أى كانت فنون طقوسية Rituels فالفنون تتميز بالدوام والاستمرار، إن النوته التى تستخدم فى علم الموسيقى تحتوى على أصول وقوانين موسيقية لها صفة الدوام

---

(1) Souriau.E: La Corres Pondance.

(2) Ibid.

والاستمرارية، وكذلك الحال فى قواعد علم التصوير التى تتميز بصفة الدوام والاستمرار Permanence[1].

ويرى سوريو أن جميع ألوان الفنون تتميز بصفة الدوام والاستمرارية وادخار الموضوعات والمبدعات الفنية مثل المقطوعات الموسيقية (السيمفونيات) ولوحات التصوير وغيرها[2]. كما أن التوفير هنا يحقق ثروة فنية واجتماعية، فالمتاحف وأماكن الآثار التى تحفظ التراث والآثار وتدخر التاريخ مجسداً فى شكل الفنون والمتعلقات والآثار إن هى إلا أماكن لتخزين التاريخ ووثائقه فهى ذات فائدة تاريخية إجتماعية، وليست من قبيل الأشياء الجامدة أو الميتة (عديمة الجدوى) كما ينظر لها الاجتماعيون الذين يرونها أشياء معطلة وثروة فنية بلا فائدة مكدسة فى المتاحف لا يحفل بها أحدا[3]. لقد تصور الاجتماعيون أن المتاحف أشياء مختزنة عديمة الجدوى غير مستعملة أو دات فائدة فى مجال الحياة الواقعية إنها لا تمثل إلا تراثاً مختزناً غير أن الواقع العلمى والاجتماعى يشهد لما للمتاحف من أهمية كبيرة فى دراسة التاريخ والآثار إذ تقوم الأعمال المحفوظة فيها بدور الوثيقة المادية الواقعية التى تتحدث عن عصرها وعهدها فى رموز الفن فيستفاد منها تعليماً[4].

---

(1) Souriau.E: L'Avenir.

(2) Ibid.

(3) Souriau.E: La Corres Pondance.

(4) Ibid.

وهكذا تصبح الوظيفة الاجتماعية للفن عند سوريو هى وظيفة توفير Fonction dèpargne لا ظيفة لهو وتسلية، فبقاء العمل الفنى محفوظاً يعنى أن الفن يدخر صورة حية من حياة الإنسانية تتكشف فى الآثار المتبقية المسجلة على المادة، لأن خروج المادة من بين يدى الفنان هى بصمة له [1]. وحفظ لإنتاجه الفنى سواء كان لوحات أو تماثيل أو معابدأو قصور، وغيرذلك من ألوان الفنون الزخرفية الصغرى مثل الكؤوس والتيجان، والحلى والأوانى، والأنواط، ومن ثم يصبح النشاط الفنى فعالاً مدخراً يحفظ التاريخ وحركة الإنسان باقية ومسجلة[2]. ومن الجدير بالذكر أن العمل الفنى يتميز بطبيعته بالحفظ من الدمار والضياع لما ينطوى عليه من قيمة وندرة وبالتالى أهمية فهو لا يستهلك بطريقة سريعة أو مباشرة[3]. كبقية الأشياء والمقتنيات العادية لكنه يتميز بخاصية الاحتفاظ به فنحن نحاول الحفاظ على المصنوعات ذات الطابع الفنى ونتعامل معها برفق ونتناولها بحرص وبحذر واحترام فقد يتردد السكين حينما يقوم بقطع قطعة حلوة مزينة من الحلوى، كما أن ربة البيت قد تتردد قبل استعمال وتقديم أوانى المائدة الجملية لأ نها لا تود الدخول فى مغامرة التضحية بالأوانى المزدانة القيمة

---

(1) نلمح فى هذا النص له سوريو أثر الفكر الذاتى على الفنان وبالتالى على العمل الفنى فيما يتركه من بصمة عليه.

(2) Souriau.E: La Pensèe.

(3) Souriau.E: L'Avenir.

فهـى فـى تصـورها عمـل فنـى لـه قيمـة لا يجـب التضـحية بهـا"[1].

وهكـذا تتجلـى صـورة الفـن الجميـل فمـع أن وظيفـة الفـن تخـتص بدراسـة الأشـياء والموجـودات الواقعيـة إلا أنـه يحفـل بالعديـد مـن ألـوان الفـن كـالمنظوم والمغنـوم والتصـوير والشـعر والمعمـار والـرقص والموسـيقى والنحـت، فـالفن ألـوان وضـروب وهـو موضـوع للتـذوق والمشـاركة الفنيـة[2]. فهـو لا يقتصـر علـى مجـرد خلـق الصـور فحسـب لكنـه نشـاط منـتج تنـتج عنـه منتجـات ومخلوقـات نسـتريح لهـا وترضـى أذواقنـا وعنـد سـوريو فـإن الطبيعـة تمتلـئ بآيـات الجمـال مـن حولنـا وهـى لا تعنـى غـير الجمـال فحسـب فـى حـين يظـل الفـن متفرداً متميزاً بالتكنيك فهو صنيع الخبرة الإنسانية.

ويـرى سـوريو أن محاولـة تفسـير العمـل الفنـى تضـعنا أمـام العمـل الجمـالى بصـورة مباشـرة، ومـا علينـا إلا محاولـة إدراكـه عـن طريـق حواسـنا الظـاهرة وإحساسـاتنا الداخليـة[3]. لكـن الإحسـاس بالجمـال لـيس هـو السـبب الكـافى الـذى تقـوم عليـه الاسـتطيقا تمامـاً كـالعلوم حيـث لا يمكـن أن تكفـى الرغبـة وحـدها فـى الوصـول إلى الحقيقـة لقيـام علـم كالفيزيـاء أو الفلـك أو الأحيـاء، ولا يعنـى ذلـك أن الشـعور بالجمـال غـير ذى أهميـة لكنـه لا يمثـل بمفرده شرطاً لموضوع الاستطيقا[4].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Souriau.E: La Pensèe Vivante.

من خلال هذا النص لسوريو ندرك أهمية تدخل العنصر الذاتى فى العمل ممـا يؤكـد على أهميته فى بنائه، ويضع فكرة الموضوعية التى أشار إليها الفيلسوف فى مأذق

(4) Ibid.

7- فلسفتا الفن والجمال (الروح فى العمل الفن) :

يرى سوريو أن العلاقة بين الجمال والفن وثيقة لأن الأخير يهتم بدراسة صور الأشياء و معرفتها، وتتجه الدراسات الجمالية إلى نفس هذا العالم المحسوس الذى يقوم وراء الجهد الفنى[1]. وفى حين يصطبغ عمل الفنان بالصبغة الخاصة التى تحددها النظرة الصورية إلى الشيء فى جانبه الفردى الخاص فإن مهمة عالم الجمال تتمثل فى دراسة الصور فى أنواعها الكلية فالاستطيقا هى معرفة عقلية منظمة لما فى الكون من مبادئ صوريه[2]. وليس من مهمة عالم الجمال تحليل شخصية الفنان أو وصف أحوال نشاطه الخلاق، بل تنحصر مهمته فى وضع المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى تحت أجناس كلية ولهذا تصبح غاية علم الجمال هى الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التى تنتظم وفقاً لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم Cosmos الذى نعيش فى رحابه[3].

وفى ضوء منطق سوريو فى علم الجمال نراه يستبعد مفهوم القيمة Valeur من هذا العلم الذى كان يمثل واحد من بين العلوم المعيارية إلى جانب المنطق وعلم الأخلاق ونحن نعلم أن هناك فرق بين العلوم الوضعية التى تدرس الوقائع، والمعيارية التى تدرس القيم بيد أنه التطور الحادث فى العلم والحضارة قد طور

---

(1) Souriau.E: L'Avenir.

(2) Ibid.

(3) Souriau.E: Pensèe.

منهج الجمال من منهج العلوم المعيارية إلى منهج علم المعايير وأصبحت العلوم المعيارية بوصفها علوم معايير تدرس الوقائع مثل علوم الوقائع من حيث المنهج ولا تختلف عنها إلا فى الموضوع فاقتصرت مهام المنطقى على دراسة الخطوات التى يتبعها العالم فى بحثه دون التدخل بفرض قواعده على العالم، ولم يعد فى مقدور الاستطيقى التدخل لفرض رأيه أو توجيه النصح للفنان بل أصبحت مهمته وصف الواقعة الجمالية فحسب لا عن طريق تجربة الفنان الشخصية أو المتأمل بل بأسلوب علمى وباعتباره عالماً موضوعياً صاحب طريق ومناهج[1].

ويرى سوريو وغيره من علماء الاستطيقا أن مهمة عالم الجمال لا تنحصر فى مجرد التأمل والإدراك الحسى، فهو ليس عالماً فحسب تنحصر مهمته فى الإدراك الحسى، وهو ليس فناناً يصدر عمله عن إلهام فنى لكنه عالم[2]. تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية وتوضيحها فى عقولنا وهنا فعلم الجمال باعتباره علماً للمعيار يصف واقعه مع أنه فى ذات الوقت يقوم على شعور حدسى Intuitive تدفع الذات من خلاله إلى البحث عن الجمال، كما تبحث عن الحق والخير، لكن تحوله إلى علم المعيار من وجهة النظر المعاصرة جعلته يستبعد الشعور الجمالى والحدس الفنى ويستعين بطرق الاستدلال والمناهج التجريبية التى تمثل أدواته فى بحث وتفسير الواقعة الجمالية.

---

(1) Souriau.E: La Pensèe.

(2) Ibid.

تعليق وتقييم:

من كل مما سبق نرى أن سوريو يستبعد كل ما من شأنه التقليل من قيمة الموضوعية الواقعية للعمل الفنى كمادة لها وجودها وكيانها المستقل وكان واحدا من أتباع مذهب الاستطيقا الذين اتجهوا بفلسفة الجمال وجهة علمية، فذهب مع أتباع النزعة الموضوعية فى الجمال إلى أن الذات ليست هى كل ما يتعلق بالموضوع الفنى لأن هناك شيء يظل خارج الحكم الجمالى أو الذات ألا هو التوازن الخفى والمضمر الكائن فى صميم البناء الاستطيقى ولا يمكن الوصول إليه بالوقوف على طبيعة البناء الاستطيقى Esthetique Structure المكون لماهية العمل الفنى وهو وحده الذى يساعدنا على حدس الحكم كنتيجة صادرة عن العمل متوقفة على جدل بنائه وتكوينه.

وهكذا أصبح موضوع الحكم- الذى كان ينظرإليه بنظرة ذاتية خالصة- أصبح عند سوريو والموضوعيين- مع أنه يمثل نظرة جزئية – يمثل نظرة خاصة إلى بناء العمل الفنى فى صورته الكلية، وهكذا يظل العمل الفنى شامخاً صلباً موجوداً ذا كيان مستقل، وماهية متفردة يقف أمام أحكامنا الجمالية يحبث لا يصدر الحكم إلا من خلال الوقوف عند العمل فى كل خصائصه السابقة.

ويذهب سوريو تمشياً مع منطق مذهبه إلى الربط بين أحكامنا وطبيعة العمل الفنى الواقعية..... حقيقة نحن جزئيون فى نظراتنا وأحكامنا باعتبارنا أشخاص، فرادى، لكن الثابت أن أحكامنا بكل جزئيتها ونسبيتها وخصوصيتها وفرديتها إن

هـى إلا آراء وحـدوس تـدور فـى فلـك العمـل الفنـى فـى واقعيتـه وعينيتـه، فـى بنائـه وتشخصـه لقـد تـدفقت نصـوص سـوريو فـى مؤلفاتـه المتنوعـة تشـرح نظريتـه فـى "موضـوعية العمـل الفنـى" وتؤيـد فعاليـة وجـوده وتركـز علـى أنـه وحـده معيـار الحكـم فـى ضـوء مـا يتمتـع بـه مـن مواصـفات، وأعمـاق فـى تركيبـه وبنائـه، وانفـرد سـوريو فـى أسـلوب عـذب يفسـر لنـا العلاقـة بـين فلسـفتى الجمـال والفـن، ووظيفـه الاسـتطيقا، وبنـاء العمـل الفنـى وماهيتـه، ومقوماتـه، وشـروط تواجـده فضـلاً عـن عـرض مسـتفيض لمـا تشـعب عـن رؤيتـه الميتافيزيقيـة مـن أفكـار خالـدة، وآراء حيـة، وكمـال شـكلى، وتصـور جديـد لعلـم الصـور، ومفهـوم الشـيئية ومراحـل بنـاء العمـل الفنـى وعناصـره بـين المـادة والصـورة، وعلاقـة الفـن بالصـناعة انطلاقـاً مـن صـناعة العمـل الفنـى، واصـطباغ الفـن بالصـناعة، وموقفـه مـن فكـرة الاجتمـاعيين عـن عبثيـة الفـن وضـحالته فـى البناء الاجتماعى.

جميـع هـذه المسـائل وغيرهـا طرحهـا سـوريو فـى مؤلفاتـه المتنوعـة ودافـع عنهـا كواحـد مـن المـؤمنين بأهميـة العمـل الفنـى وحـده. مـدللاً علـى رؤيتـه لموضـوعية وتفـرد الكيـان الفنـى ولا سـتقلاله إلا عـن جـدل بنائـه وتركيبـه وقـد تـأدى هـذا الموقـف بسـوريو إلى مواجهـة العديـد مـن مشـكلات الفـن المعاصـرة مثـل مشـكلة الصـورة والمـادة أو (الشـكل والمضـمون) فخـاض غمارهـا وحاول حلها.

إن سـوريو وهـو مـن أتبـاع النزعـة الموضـوعية فـى الجمـال يـدعونا إلى تأمـل العمـل الفنـى فـى تفـرده وإلى التوقـف عنـد الموضـوع

الجمالى لدراسة بنائه بعد أن نفصله عن ذواتنا لكى نرى طريقة صنعه واكتشاف سره فى موضوعية تامة كأى شيء مصنوع، ثم إعادة تركيبه وتحليله ككل ensemble.

ومما يؤخذ على هذه الخطوات هو عدم أهميتها وإخفاقها فى التوصل إلى كنه العالم الفنى الحقيق ذلك أن الدراسة الفنية الحقيقة تنصب على النفاذ إلى باطن تعبير العمل، وإدراك أبعاده وأعماقه بوصفه شيئاً له قيمة تتعلق بذواتنا، ومع ذلك فإن سوريو يحاول الابتعاد عن ذلك المنحى وينظر إلى العمل الفنى من منظور علمى محاولاً الابتعاد عن الميتافيزيقا- على حد قوله- فهو يقول فى مقدمة كتابه "الفكر الخالد" "..... أننا نحاول هنا محاولة علمية ومعالجة موضوعية ومنطقية بعيدة عن مجال القيم فنتلاشى بذلك الخطورة التى تنطوى عليها ظاهرة الكمال المرتبطة بفروض ميتافيزيقية، وأننا يجب أن نتجه إلى دراسة الاستطيقا من منظور الصفات الأساسية للشكل واستخدام النظام المنطقى الذى يؤدى إلى اعتبارات استطيقية تتفق مع ميول القارئ والمهتم بفن اليوم.... ونرجو أن يكون لكتابنا صدى فى بناء حياة شخصية أفضل".

ويرى سوريو أن موقفه القائم على دراسة Formes داخل حدود معينة وتفرد دراستها وانفصالها عن غيرها من العلوم هو ضرب من فلسفة العلم الكونية اللاعقلانية، وهو هنا يختلف فى موقفه العلمى عن موقف أبيه بول سوريو الذى أسهم فى بناء علم جمال عقلى يقوم على الروح. ويتجه سوريو اتجاهاً مضاداً فى الشكل وينطلق إلى بعد مناقض لما ذهب إليه والده من النظر إلى

الظاهرة الفنية فيرى الجمال والفن فى صميم العمل الفنى فى مادته وصورته ووجوده العينى المستقل المتفرد، وأن على المهتمين أن يدرسوا الظاهرة الفنية على هذا النحو لا على نحو آخر – على حد قوله. كان هذا موقف سوريو فى عرض مذهبه بصفة مجملة كما يتجلى من نصوصه، لكن هذا الموقف يكشف فى ذات الوقت، عن بعد لا شعورى تتضح فيه رؤية الفيلسوف لأهمية العنصر الفردى والذاتى فى موضوع العمل الفنى مما يطرح بعداً ميتافيزيقيا جديداً لم يصرح به هو نفسه أثناء العرض، فعلى سبيل المثال لا الحصر يقول سوريو "... بأن الوصول إلى عمق العمل الفنى يستلزم حدساً وعياناً للالمام بأطراف الموضوع، وهذا يعطى انطباعاً بأهمية وجود العنصر الذاتى، ويجعلنا نقف فى مواجهة مع العمل الفنى- حتى فى عمقه على حد قوله- فهل من الممكن أن يوجد حكم بدون ذات تكشف عن سر العمل وتبحث عن مكامن الجمال، وتصدر الحكم حتى مع كون العمل هو صاحب السلطان والهيمنة على العملية الفنية.

إن لدينا بعض تحفظات على عدد من النصوص التى وردت فى ثنايا المذهب ربما أشار الكشف عنها إلى بعد جديد فى المذهب العلمى لسوريو فى الفنون، فهو يقول: "..... يحدث العمل الفنى نتيجة للتصور الشيىء لموضوعه بعد مرحلة الاستعداد أو التهيؤ، ولهذا فإن كل عمل فنى يمثل شيئاً متميزاً عن الآخر لاختلاف كل فنان عن نظيره فى تجربته وإدراكه وظروفه"[1]. من النظر إلى هذا النص يتضح لنا البعد الذاتى فى

(1) Souriau.E: L'Avenir P22.

عملية الخلق الفنى فالعمل الفنى هو أولاً وقبل كل شيء وليد روح خاصة وصنع يد معينه وظروف فردية، ثم نتساءل ألا يطبع هذا الموقف الخاص العمل الفنى بصفة الذاتية مما يجعل أصحاب القيمة ينظرون إلى موقف سوريو الموضوعى من العمل الفنى بعين القلق وهناك نص آخر يبرهن على الذاتية يقول فيه: "... يتطلب العمل الفنى حركة ومرونة ومقدرة وهو أثر لحركة اليد وعملها، كما أنه ثمرة لعملية بناء وتركيب، والجميل هو الذى يتحقق فى انتقال الإحساس من النفس إلى اليد فى صورة عمل صناعى مفيد"[1].

وفى هذا النص نلمح كذلك تدخل العنصر الذاتى، خاصة فى عبارة "فى انتقال الإحساس من النفس إلى اليد" مما يعطى انطباعاً بالتدخل الذاتى فى الميلاد الفنى.

ويعطى سوريو أهمية بالغة لتدخل الذات فى العمل الفنى، ويمثل لذلك بالرسام الصناعى الذى يتدخل بمجهوده وتكنيكه الفنى فى رسم لوحته، فضلاً عن تمييزه بين نوعى العمل الأدائى والفنى، ويقصد بالأخير تدخل الفنان بروحه وذاته فى هذا العمل مما يفسح مجالاً لظهور بصمته وتجسيد إحساسه، ويقلل من أثر الموضوعية الجامدة فالفنان وفق إحساسه الجمالى والوجدانى يقوم بدور المؤدى فحسب بل بدور الشخص المتدخل ذاتياً فى العمل بالتعديل والتحوير[2]. وتقوم مسألة عشق العمل الفنى والجلوس أمامه بالساعات للعمل والتحوير ليلاً على التلاحم

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

بين الذات والموضوع وهذا شاهد على الإحساس النفسى الزمنى الذى يجعل أحد الفنانين يقول عن الزمن الذى استغرقته لوحته لتخرج إلى الكمال أنه قضى فى عملها حوالى ثلاثين عاماً، فالإحساسات الداخلية والجوانب السيكولوجية للفنان هى أحد المقومات الرئيسية فى الخلق الفنى يقول سوريو فى تأييد هذا الرأى: "... إن محاولة تفسير العمل الفنى تضعنا أمام الجمال الذى ندركه بحواسنا الظاهرة وإحساساتنا الداخلية... لكن الإحساس بالجمال ليس هو السبب الكافى الذى تقوم عليه الاستطيقا تماماً كالعلوم حيث لا يمكن أن تكفى الرغبة وحدها فى الوصول إلى الحقيقة لقيام علم كالفيزياء فالشعور بالجمال مهم لكنه لا يمثل بمفرده شرطا أساسياً لموضوع الاستطيقا"[1].

وفى هذا النص نرى سوريو يكتب عن الإحساس ثم يتدارك موقفه الموضوعى ويعود ليخفف من وطأة الأحاسيس النفسية فى قوله بعدم أولويتها للعمل الفنى وهنا يقع فى تناقض واضح فى نصوصه عندما ينزع الروح من صميم هذا العمل ولا شك أن رؤيته فى محاولة الإبقاء على هذا العمل محفوظاً وما يستتبع ذلك من ادخار صورة حية من حياة الإنسانية هى بمثابة بصمة وتعبير عن ذاته وحضارته- أن رؤيته لتقوم شاهداً على نزعته الذاتية ونحن نعلم أن الحضارة هى تفاعل الإنسان مع البيئة من خلال عقله وفى واقع التاريخ لهذا يتدخل العنصر الذاتى ويفرض نفسه فى صنع الآثار والحفاظ عليها لما تزمز إليه من

---

(1) Ibid.

جهد البشرية عبر عصور التاريخ الطويل، وما أشارته فى نصوص إلى حضارة وادى النيل إلا دليلاً على أثر اللمسة الذاتية والوجدانية فى الفن[1].

كما أن رأيه فى تدخل الذات فى الحكم الجمالى يأتى تأكيدا لنزعته الذاتية حيث يرى أنه لا ينبغى التضحية بالأعمال الفنية، والأوانى والحلى التى تحمل قيمة فنية عالية، ومعنى ذلك أن اقتناء الأشياء الجميلة والفنية تعنى تدخلاً حكمياً بالجمال من المهتمين فاقتنائها مما يرجح اعترافا ضمنياً منه بأهمية الحكم الجمالى (القيمى) فلولا ما تتميز به الأعمال من قيمة جمالية وفنية لما نالت من البعض شعور الاهتمام والمحافظة عليها من التلف.

وبالاضافة إلى وجود القيمة فى الجمال والفن عنده نلمح تدخلاً للوجدان، فهو يقول فى نص له: "... إن الفنان يقوم باختزان الصور اللاشعورية فى نفسه خلال عملية الإبداع ثم يفيض بها فى أثناء عملية التركيب"[2]. وهذا النص يشير إلى أهمية تدخل ذات الفنان فى العمل الفنى مما يسمح بدخول العامل الوجدانى الذى سبق وأن عزله منذ بداية مذهبه فى فلسفه الفن القائمة على أسس علمية.

ولا شك أن محاولة سوريو لم تفلح بصورة كاملة فى استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفنى.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

2- هنرى دولاكروا *H.Delacroix* (1937-1873)

درس هنرى دولاكروا أستاذ الفلسفة وعلم النفس بفرنسا مناهج علم النفس التجريبى وطبقها على الجانب الدينى فى حياة المتصوفين. ولمس مشكلة الجمال من نفس الزاوية وفقاً لنفس المناهج كما عالج الجوانب النفسية ومشكلة المادة فى الفن والأساليب الفنية والتقنية للتغلب على جمود المادة الصلبة وحتى يبرز العمل الفنى إلى الوجود كما كان يمثل أحد كبار البرجسونيين المخلصين فى عصره ومن أبرز من تابعوا بيرجسون فى نزعته الروحية الخالصة من مادية العصر وكانت له اهتمامات بالدين وعبرت عن ذلك آرائه فى التصوف والحياة الروحيه.

وإلى جانب الاهتمام بالفلسفة وعلم النفس والتصوف تتجلى نزعة لاكروا التجريبية الروحية بصفة خاصة فى آرائه فى الفن التى ضمها مؤلفه المشهور "سيكولوجية الفن" حيث يبرز فيه الاتجاه التجريبى الذى ساد فلسفته وأرجع معه الفن إلى العقل والإرادة والجهد والصنعه وأنكر مفهوم العبقرية Genie واعتبرها لفظاً خاوياً فى تفسير عمليات الإبداع الفنى وهو يرى أن القول بوجود ضرب من المقدرة الممتازة أو السر الخارق للعادة فى الوظائف الطبيعية هو من قبيل القول الساذج الذى لا يقدم تفسيراً لعملية الإبداع الفنى التى تنتج عن العملية العقلية والوجدانية النفسية معاً والتى تصقلها الإرادة والخبرة والممارسة وتتوجها الصناعة فى النهاية ويختلف لاكروا فى موقفه من الإبداع مع العديد من الفلاسفة أمثال كانت وشوبنهور وجيو وسياى وفرويد

وبـاش وغيرهـم ممـن حـاولوا تفسـيرالإبداع الفنـى بالعبقريـة إن لاكـورا يحـاول أن يثبـت بـدلائل قاطعـة أن عمليـة الإبـداع (فعـل الإبـداع) ليسـت هـى الوجـد الصـوفى أو الحـدس الـدينى أو الإشـراق الإلهـى بـل هـى العمـل والإرادة والصـنعة[1]. وهـو يختلـف هنـا مـع شـوبنهور الـذى يـرى أن الإبـداع هـو ضـرب مـن اللاشـعور. أمـا لاكـروا فيرجـع العمـل الفنـى إلى عمليـات سـيكولوجية عديـدة تظهـر فـى الاسـتعداد النهجـى والخـبرات الحسـية وفـى مختلـف المحـاولات القصـدية أو الإراديـة. وتهيئـة العمـل الفنـى يسـتلزم فـى غالـب الأحيـان ضـرباً مـن التضحيـة والتضـحية وتـدخل العقـل والعاطفـة، كمـا أن الأفكـار تحتـاج دائمـاً إلى جهـود بنائيـة متواصـلة تـبرز بصـورة واضـحة فـى التنفيـذ أو الأداء وهكـذا يصـبح العمـل هـو المحـك الوحيـد لكـل فـن وإلهـام[2].، يقـول لاكـروا فـى سـيكولوجية الفـن: "..... لـيس العمـل الفنـى هـو إشـراق، بـل هـو ثمـرة لقـدرة تركيبـة هائلـة تتمثـل فـى تنظـيم الأحـلام وصـياغتها فـى صـورة اسـتطيقية تـتلائم مـع شعور الفنان"[3].

إن عـالم الفـن ينحصـر فـى اختيـار الموضـوعات بقـدر مـا ينحصـر فـى صـياغتها والتعـبير عنهـا ويجـب علـى عـالم الاسـتطيقا (الجماليـات) ألا يهـتم بـالتعبير عـن قضـايا المجتمـع أو المسـائل التـى تهـم العقـل والحـس الجمعـى. لكـن ينبغـى عليـه اسـتلهام فنـه مـن جوانحـه والتعـبير عـن الإبـداع انطلاقـاً مـن ذاتـه وحالاتـه النفسـية ومـع

(1) Delacroix.H: Psychologie de l' Art, Paris 1927 P.153.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

أن الصلات التاريخية التى تربط بين الصور والتصورات الجمعية هى شيء واقعى لا يمكن إنكاره[1]. إلا أن الفن رغم ذلك يعود فى المقام الأول إلى سيكولوجية الفنان فى بادئ الأمر، فهو لا ينبع من حلم أو إلهام أو عبقرية كما لا يرجع إلى الطبيعة بصفة كاملة فعند لاكروا لا عودة إلى الطبيعة على نحو عودة السابقين من فنانين واستطيقيين ممن استلهموا إبداعاتهم من خلال النظر إلى الطبيعة ومحاكاتها لأن الفن لا يدين بشيء للطبيعة بل إن كثيراً من أقسامه لا علاقة لها بالطبيعة مثل: المعمار والرقص والموسيقى، وكذلك فنون الكلام (الشعر- القصة- الزجل) وإذا كانت الطبيعة ليس لها علاقة بالفن فإن علاقة حميمة تربط بين العقل والفن، فهو الذى يتابع ويكشف عنه بطريقة روحية لأن فعل العقل يسعى لكمال الحياة الروحية، وهو يضع نفسه فى مرتبة أعلى من الطبيعة ويعمل على تنشيطها، ذلك أن الطبيعة لا تملك إلا أن تهيئ الجمال فحسب[2]. لكنها لا تكشف عنه ولا تصل إليه.

ويرى لاكروا أن محاور ثلاثة تقع فى فهم الفن والتعبير عنه هى الطبيعة والعالم الإنسانى والعقل، الأول هو محور صامت لا يعقل ولا يقدم تفسيراً أو تحويراً لعملية الإبداع، ولكن مهمته تهيئة الجمال وإعداده فحسب، والعالم الإنسانى هو المحور الثانى الإيجابى وهو الذى ينطلق فوق الطبيعة ويحاول تفسيرها، ثم يأتى دور العقل وهو المحور الثالث ليلعب دوره ويضع قدراته

(1) Ibid.

(2) Delacroix.H: Psychologie de l' Art, P.156.

وإمكانياته فوق الطبيعة[1]. والفن عند لاكروا هو صناعة وعمل وجهد، وليس معطيات مباشرة Données Immèdiates أو ماهيات جاهزة يفردها الفنان بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية. وعلى هذا النحو فالفن لا يوجد جاهزاً أو معداً لا في الواقع التجريبي ولا في الواقع العالي لأنه خلق وقوة، وهو نشاط صنعي وإبداعي، ولا يوجد فن بغير صناعة Fabrication[2]. وفي عملية تفسير الإبداع يضرب لاكروا بمؤثرات ماضي وحاضر حياة الفنان عرض الحائط، فهي لا تكفي من وجهة نظره لتفسير عملية الإبداع الفني أو تقدم نقداً لإنتاجه الصناعي لأن ما يميز الفنان الملهم الحقيقي هو القدرة على الإبداع بحيث تشعرنا رؤية إنتاجه الفني بأننا إنما نراه للمرة الأولى. وهنا تكمن الابتكار وتتصهر العبقرية والجهود، ويبرز العمل الفني أصيلاً متميزاً. فمع أنه لا يستغنى عن المؤثرات والخصائص الذاتية لشخصية الفنان التي ترجع لعقله وروحه إلا أن العمل يكون في حاجة لمساعدة الظروف المادية المحيطة[3]. فضلاً عن الحاجة إلى تكامل الأعمال الفنية الأخرى المتعاونة معه لكي يتمكن من التجلي ويبلغ أوج عظمته[4].

والفن هو جهد عقلي إلى جانب كونه صنعة ومهارة، وهو ليس مجرد رغبة ملحة للحياة أو مجرد نشاط زائد أو ترف ولهو

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Psychologie de l' Art.

(4) Ibid.

لأن الفن إنما يشارك فى الحياة العميقة للإنسان وجماعته الإنسانية[1].

ويخطئ الذين يتصورون الفن نشاطاً زائداً أو لهواً لا طائل تحته على نحو ما يذهب بعض الاجتماعيين مثل إميل دوركيم، لأن تفسير الفن باعتباره تسامياً للعب هو تفسير آلى بحت أو هو تفسير ما هو أعلى وأسمى بما هو أدنى منه، فالفن لا يخرج من نشاط اللعب لكنه بالأحرى ينبثق من كل أنواع النشاط وهو ذلك النشاط الذى يستخدم النشاط الكلى للإنسان، وهنا يصبح هو الحاجة إلى النشاط المركب والمعقد والمتكامل، وليس للعب المتسامى وحده. ولعل أن ما يقرب بين الفن واللعب إنما هو اللذة التى تثيرها عملية الخلق فى الإبداع الفنى، إلا أن لذة الفن تخلق واقعاً قائماً على العقل والعاطفة وعلى الترتيب والتنظيم وعلى الإبداع والابتكار إنها تخلق واقعاً منسجماً وعملاً قائماً على أصول ومبادئ تلفت النظر وتجذب إعجاب المشاهدين وتفرض نفسها على الرائى[2].

حقيقة أنه يمكن أن يدخل اللعب فى الفن ولكن أى ضرب هذا من ضروب اللعب ذلك الذى يسبب الإبداع وينسق الأشكال ويسهم فى ترقية وجدان الكائن الروحى؟ إنه لهو من نوع راقى ولعب من نوع متسامى يصل بالفنان المبدع إلى أعلى قمم الحياة الروحية العقلية.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

إن ذلك الضرب من اللعب المؤدى إلى الفن لا يصلح إلا مع لاعب فنان يجيد فنه ويعبر عنه خير تعبير. فاللعب فى الفن يخلق أيضاً لاعباً فناناً. وهنا يصبح اللعب إبداعاً فنياً، فالفن يخلق نوعاً من الأشكال المتسامية العليا هى نتاج الحياة العقلية لتطور التاريخ ولا لضرورة المنطق فيها حقيقة أن الفن قد يكون لعباً منظماً هادفاً لكنه فى الوقت نفسه ثورة عمل تخرج الأشياء من هدوئها وكمونها وتوقظ العالم الجامد الصامت كما تحوله إلى صورة حية وتحيله عالماً مشخصاً عينياً متكاملاً ينبثق عن القوة المحضة للعقل فى الإدراك والفعل[1]. والفن فى تصور لاكروا يعبر فى أشكال ورموز عن الجوهر الروحى وهو يحتاج إلى عالم من الأرواح بل يحتاج إلى يصبح العلم ذاته روحه، بيد أنها روح تتلبس بالمادة وتطوع أشكالاً وتبث إبداعات وأعمال وصناعة، فعالم الفن هو عالم الانسجام الروحى للحياة، وهو فكر يتحقق ويتكامل وليس تدفعاً أو سيالا حيويا أو اختراعاً بغير قوانين أو إرادة تفرضها الحياة عنوه، يقول لاكروا: "..... أن الفن لا يبدأ إلا فى اللحظة التى يتمكن فيها المرء من الانصراف عن طابع الحياة العملى النفعى حتى يتسنى له تحرير نفسه من حصار المنفعة وربقة عبودية الحاجة وقهر إرادة الحياة[2]. فالفن يعيد إلى الحياة روحانيتها وهو يهدف إلى تحويل الواقع الطبيعى تجلياً للنفس وتعبيراً عن مكوناتها. وهو يرى كذلك أن صفاء الروحانية يتجه إلى المادة الجامدة ليشكلها، فأفكار الشعر هى لحظة من

---

(1) Psychologie de l' Art.

(2) Ibid.

لحظات النفس، وكذلك الأمر بالنسبة للتأليف القصصى، كما أن الرسم والتصوير أمر عقلى، وما المنظر الطبيعى إلا تعبير عن المثالية فى أعلى صورها[1]. والفن فى الواقع هو مثالية المادة. وهكذا ينشد لاكروا ضربا من الأخلاق والكمال من خلال الحياة فى الفن لأنه فى تصوره لا يعبأ بمستوليات الحياة ومنافعها، فرؤية الفن والجمال تنسينا مشاغلنا الخاصة ومنافعنا بل وأنانيتنا، إنها تنسينا ذاتنا بكل ما تنطوى عليها من دوافع ورغبات[2].

وعلى هذا النحو فلا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب العيش متسعا من الوقت لظهور الحلم Rêve.

تعليق وتقييم:

بعد هذا العرض الإجمالى لفلسفة دولاكروا يتضح لنا الاتجاه التجريبى الروحى والمثالى الذى ينسحب على جميع أجزاء فلسفته بدون استثناء ففى مبحث المعرفة نراه يعتبر اللغة فى لحظة تكوين الأشياء عن طريق العقل وهى تمثل الأداة الروحية التى يستحيل معها عالم المادة المحسوس المختلط إلى آخر من الموضوعات والامتثالات. واللغة تقع عند لاكروا فى مقام العلم وهى نتاج النشاط الفعال والخلاق للعقل، وكما أن العلم يسدل على الأشياء ستاراً من الوضوح والترابط بما يخلعه عليها من علاقات وصلات فكذلك الحل بالنسبة للغة التى تلقى على

---

(1) Psychologie de l' Art.

(2) Ibid.

الأشـياء شـبكة مـن العلاقـات التـى تهـيمن علـى التجربـة المعيشـة (العمليـة) كمـا تعـالج المعطيـات والواقـع يشـهد بـأن الاخـتلاط الـذى يبـدو بـين الأشـياء لا يمكـن أن يفسـر أو يتميـز بذاتـه. ويسـتتبع ذلـك اسـتحالة أن تقـوم بـين الأشـياء علاقـات أو روابـط ولهـذا يـأتى دور العقل ليخلق هذه الروابط.

3- آلان شاربيتير (1868-1951):

إرتـبط الفـن عنـد آلان بـالواقع وبالعقـل الإنسـانى علـى نحـو مـا ارتبطـت الفلسـفة والأدب بـه مـن قبـل ولـن نغـالى إذ نقـول أن فلسـفته فـى الفـن قـد وضـعته ضـمن فلاسـفة الفـن المعاصـرين الـذين نـادوا باتجـاه جديـد مخـالف للاتجاهـات السـابقة عليـه وإذا كـان تـاريخ الفـن المعاصـر قـد كشـف لنـا عـن عبـاقرة فنـانين أمثـال كروتشـه الإيطـالى وجـورج سـانتيانا الأمريكـى وجـون ديـوى الإنجليـزى ربطـوا جميعـاً بـين الفـن والإلهـام واعتـبروا الأعمـال الفنيـة محصـلة اجتمـاع الحلـم بالموهبـة الفنيـة فـإن آلان وسـيرا علـى درب فلسـفته الإنسـانية العقليـة ينطلـق مـن فكـرة جديـدة وهـى فكـرة الإبتكـار فيربـط الفـن والصـناعة وربمـا أن عمـل الفنـان أو تحقـق العمـل الفنـى ذاتـه هـو المضـمون الحقيقـى للفـن الـذى يضـفى صـفة الإبـداع والابتكـار بهـذا المضـمون الجديـد للعمـل الفنـى ينحـو آلان نحـواً جديـداً فـى هـذه المجـال ونحـن نعلـم أن الاتجاهـات الفنيـة السـابقة عليـه كانـت تميـل إلى الأخـذ بفكـرة الإلهـام والحلـم فنجـد كروتشـه مـثلا يحـذو حـذو هيجـل فـالفكر هـو الحقيقـة والعكـس صـحيح والفـن عنـده حـدس وعيـان خـالص وإدراك مباشـر لحقيقـة الظـاهرة الجماليـة أن آلان يتجـه إلى تفسـير العمـل الفنـى بالصـناعة

والابتكار وهما لا يقومان إلا على العمل والجهد فلا لعمل وجهد بغير فكرة معقولة تحركه وتغيره وتبدع فيه، أن الفنان هو الصانع العبقرى، والمبتكر ومعنى ذلك أنه ليس الشخص الحالم، الغارق فى شطحات خياله وأوهامه وأحلام يقظته خلاصة القول فى فلسفة الفن هى "الفكرة" فالأفكار تتزاحم فى عقل الفنان، وتدفعه إلى اجتياز عالم المادة الجامد، وتطويعه، وتحقيق العمل الفنى، وهذه الفكرة التى برزت واضحة منذ بداية فلسفته فقد بدت فى الفلسفة باعتبارها أساس الحكمة والمدخل إليها، وكما لعبت دوراً أساسياً فى مجال الأدب كذلك.

وسوف نعرض لفلسفته فى الفن من خلالها أثناء عرض الموضوعات التالية:

1- الفن والواقع.

2- الطبيعة هى المدرسة الأولى للفنان.

3- الموضوع والفكرة.

4- الواقع والممكن (إرادة الفنان).

5- الموضوع والمادة أساس نجاح العمل الفنى.

6- الفكرة بين العمل الصناعى والعمل الفنى (الحلم والابتكار).

7- سمات شخصية الفنان.

8- تصنيف الفنون.

9- الفن والأخلاق.

أ- الجمال والأخلاق (الجميل والأخلاق).

ب- الجميل والملائم.

ج- الجمال والحق.

د- الفن والتطهر.

خاتمة

1- الفن والواقع:

الفن عند ألان لا يعنى الخروج على الواقع، لأن فى ذلك جنوح إلى الأحلام والخيال وهما من العوامل التى لا تساعد وحدها على بناء العمل الفنى، فالواقع عند آلان هو الفنى والفنى هو العودة إلى ما هو واقعى، ففى أعماق المادة وفى أعماق الواقع يكمن سحر العمل الفنى[1]. ولا يتطلب ذلك أكثر من فن الفنان وعمله واجتهاده فى سؤال المادة وشغفه بالبحث فى الطبيعة، والدراسة الموضوعية والواقعية لموضوع العمل الفنى هى مناط بحث الفنان الذى يبدو كصانع لفنه وليس كحالم أو متوهم له.

2- الطبيعة هى المدرسة الأولى للفنان:

لما كان آلان مؤمناً بالواقع فى صياغة الأعمال الفنية فقد إعتبر أن الطبيعة Nature هى المدرسة الأولى للفنان لكن هل يعنى ذلك أن تصبح مهمه الفنان حرفياً منها؟

---

(1) Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard 1931 P.P 39-40-41.

إنـه يجيـب بـالنفى لأن معنـى ذلـك أنـه يسـكت صـوت العقـل ويوقـف نشـاطه وجهـده، والفـن Art نشـاط وجهـد وعمـل وابتكـار وهـو فاعليـة حـرة للفنـان، ولـيس خضـوعاً للطبيعـة أو تعبـد للمـادة أو الواقـع وحريـة الفنـان هـى إرادتـه واحترامـه لقواعـد فنـه بتنظيمهـا. وتعـد الحرفـة Metière هـى اللغـة التـى يفضـلها ويسـتطيع الفنـان أن يعـرف نظـام الأشـياء الجامـد الصـارم، كمـا يعـرف قواعـد الموضـوع كـذلك، ولـذلك فـإن قيمـة الحرفـة تكمـن فـى انطوائهـا علـى النشاط الفنى المتجسد فى واقع خارجى متحقق[1].

ولمـا كانـت الطبيعـة لازمـة للفـن لكونهـا تمثـل مادتـه، كـان ينبغـى علـى الفنـان أن يتأملـها ويـدرس نظامهـا ويحـاول تنظيمهـا حتـى يتسـى لـه الكشـف عـن الجديـد فيهـا. فلـيس مـن الضـرورى العـودة علـى الفكـر والعقـل فحسـب فيمـا يتعلـق بالإبـداع الفنـى وإنمـا المهـم هـو تنظـيم العـالم الخـارجى "الطبيعـة أو المـادة" فتنظـيم الطبيعـة ينبغـى أن ينبـع مـن الإنسـان علـى حـد قـول الفيلسـوف الفرنسـى أوجسـت كونـت[2]. يحـذو آلان حـذو كونـت فينـادى بتنظيم الخارج فى ضوء الداخل[3].

---

(1) Alain: Propose Sur L' Esthetique P.U.F Paris 1949 P94.

(2) Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard Paris 1931 P. 39.

(3) Alain: Les Systeme De Beaux-Arts Paris, Gallimard Paris 1926 P27.

3- الموضوع والفكرة:

يقودنا موضوع الفن والواقع ومدى اتصالهما عند آلان، وكذلك الطبيعة التى اعتبرها المدرسة الأولى للفنان إلى عرض موقفه من الموضوع والفكرة، فما هو موقفه من الإبداع الفنى فى ضوء الموضوع والفكر؟

إن آلان بعتبر أن النشاط الفنى الإبداعى قائم فى ظل الموضوع المتحقق، وليس فى ظل الفكرة التى تتصور فى ذهن الفنان الحالم يقول عن القدرة الخاصة بالموضوع: "أن الفنان الذى يصنع بيده مثل صانة الفخار Potier أو النجار Menuisier أو عامل البناء Macon إنما يعمل على إظهار الموضوع بصورة أدق وأجمل، كما أنه يكون قادراً على إنهاء الخرافات وأحلام اليقظة Reverie ولهذا تصبح الصنعة اليدوية التى تصنعها يده فى الموضوع من عناصر زينته، وهكذا تحول يد الفنان المادة الخام إلى المادة مرنة Flexible Matièr وتصنع الجمال Beaute فى الاشياء الجامدة"[1].

والموضوع لا يتحقق إلا فى وجود المادة التى تبرز إبداع الفنان فى العمل الفنى كما تشهد على قيمة ابتكاره ومشقة عمله، فقانون الابتكار البشرى يعنى أنه لا يمكن اختراع شيء إلا بالجهد والعمل[2].

(1) Ibid.
(2) Ibid.

على هـذا النحـو يصبح الموضـوع ومـا يترتـب عليـه مـن صـنعة وابتكار وجهد هو أساس نجاح العمل الفنى.

والتركيـز علـى الموضـوع عنـد آلان لا يعنـى نبـذ الفكـرة برمتهـا لكنـه يعنـى أن تكـون متصـلة بصـميم الموضـوع حتـى تظـل واضـحة وخالـدة فـى مشـاعر وتفكـير الجمـاهير مـن المتـذوقين مثـل فنـى بيتهـوفن وجوتـه[1]. والفكـرة التـى تتصـل بموضـوع العمـل هـى فكـرة عقليـة منظمـة لـه ومبدعـة فيـه، ليسـت محـض خيـال أو عاطفـة لأن العواطـف دائمـاً هـو شـخص يتخيـل ويتـذكر فـى حـالات الأرق و الانتظـار، ومـن ثـم كانـت لعبـة الخيـال Imagination خطـيرة[2]. لكـن تأمـل الطبيعـة والتركيـز فـى الموضـوع وتنظيمـه إنمـا يسـتند إلى إيقـاع شـعرى يقضـى علـى الخرافـة ويثبـت أفكـار (الموضـوعات) بقـانون معـين وعلـى هـذا النحـو تبـدو الطبيعـة جميلـة فـى ظـروف خاصـة عنـدما يتأملـها أصـحاب العقـول السـوية، والإدارة القويـة[3]. وهكـذا يصـبح العقـل والنظـام والإدارة هـم أسـاس الإبـداع الفنى.

وخلاصـة القـول أن الإبـداع الفنـى يتوقـف علـى الموضـوع الـذى يحققـه الفنـان (الصـانع) ولـيس علـى مجـرد الفكـرة التـى تتصـور فـى ذهـن الفنـان الحـالم. وهنـا تـأتى أهميـة الواقـع والطبيعـة عند آلان.

---

(1) Alain: Propos De Litterature Paris Hartmann. Editeur 1934

(2) Alain: Systeme De Beaux-Arts P38.

(3) Alain: Les Systeme De Beaux-Arts , Ch V1, De La Puissance Propre l' Objet P33.

4- الواقع والممكن (إرادة الفنان):

رأينا مما سبق إيمان آلان بالواقع، والطبيعة والموضوع فما هو إذن موقفه مما هو ممكن وهل يستطيع الفنان أن يبنى عالمه الفنى على تصوراته وخيالاته التى تتعدى الواقع وتضرب صفحاً عن الطبيعة فتنأى عنها؟

لقد انبثقت فلسفة الفن من الواقع، وخرجت من أحضان الطبيعة فى صورة الابتكار لا المحاكاة، كما انصبت فى قالب الموضوع الذى يمثل مضمون العمل الفنى، فلا مكان للأحلام أو الخيال فمن الواقع إلى الإبداع تبدأ رحلة الفنان وعلى الرغم من انطلاقته الصعبة من أرض الواقع الصلبة التى تستعصى على التغير والتحوير السريع إلا أنه بتركيزه فى الموضوع وتحليله لعناصره وصياغته لشكله، وتكوينه لمادته وفى مراحل جهده وصراعه مع المادة الخام ينفذ الفنان إلى قلب العمل الواقعى إلى ما هو ممكن أو ما يمكن تحقيقه من هذا الواقع بل إلى ما هو واقعى Reel أى ما يمثل العمل الفنى الكامل.

وهكذا يصبح العمل الفنى الحقيقى هو العمل الواقعى وليس الممكن Possible لكن الفنان الذى يجنح لتخيلاته لكى يحقق الممكن لا يصل إلى المستوى الفنى الرفيع، ولا يصل لنفس جودة الفنان الصانع الذى يبدع ويصنع ويحقق الموضوع الواقعى الذى يبلوره الفنان من داخل الطبيعة والواقع.

وتلعب الإدارة Volomte دوراً فى خلق العمل الفنى الواقعى "فالكل يعلم أنها لا تتجسد إلا من خلال العمل الذى تتبع منه، ونحن نصف ذلك الجهد الجبار الذى يخنقنا ويصيبنا بالشلل

بالعاطفة Passion"[1]. وعلى عكس العاطفة تقف الإدارة القوية فى خدمة العمل الفنى فإنه بدون إرادة الفنان وصبره على عصيان المادة الجامدة لما تكون أو تحقق العمل الإبداعى.

5- الموضوع والمادة أساس نجاح العمل الفنى:

إذا كان الموضوع الواقعى هو العمل الفنى الحقيقى، فمن ثمة كانت مادة هذا العمل تمثل أهمية بالغة فى تكوينه يقول آلان:

"من الثابت أن الإلهام Inspiration لا يتجسد بدون مادة Matiere ولهذا كانت الفنون بحاجة إلى موضوع مادة للعمل الفنى الذى يخلقه الفنان، فمن بين مواد العمل الفنى يعتبر الموقع emplacement والحجارة Pierres من مواد هذا العمل للمعمارى archutecte وكتلة الرخام un bloc de marbre هى مادة عمل النحات Sculpteur أما الصوت Cri فهو مادة الموسيقى Musician والقصيدة These مادة الخطيب Orateur والفكرة Idee هى مادة الكاتب Ecrivian وهذه المواد مناسبة لموضوع العمل الفنى عند الفنان الذى يصبح الملهم والمؤلف فى ذلك الوقت ولذلك فإنه يولع بالموضوع لا بنزواته الخاصة المقرونة بالأحلام والخيال Fantaisie"[2].

من خلال قراءة نص آلان نجد أن كل فن من الفنون يرتبط بمادة معينة يتعلق بها ويكون مشروطاً بطبيعتها فالمادة

---

(1) Ibid: Lsaai Sur Lestyle P338.

(2) Alain: Systeme De Beaux-Arts. Ch V11 De Lamaticre P35.

هـى مدرسـة الفنـان التـى يـتعلم منهـا فهـى التـى تعلمـه الصـبر والاجتهـاد وتكشـف لـه عـن المقاومـة والتمـرد وكـذلك مقاومـة شـيطان الإبـداع يقـول آلان: يظـل العمـل الفنـى خالـداً فـى المشـاعر والـتفكير باعتبـاره دلالـة أو رمـز Siga نـتج عـن الجهـد والعـرق، إن الكلمـات هـى مـادة الشـعر وصـياغتها وهـى التـى تعطـى القصـيدة جمالهـا وروعتهـا فالعمـل والصـناعة والجهـد همـا أسـاس النجـاح فـى فن الشعر وغيره من الفنون[1].

6- الفكـرة بـين العمـل الصـناعى والعمـل الفنـى (الحلـم والابتكار):

يقـيم آلان تفرقـة حاسمـة بـين العملـين الصـناعى والفنـى فـى ضـوء مكانـه الفكـرة وأولويتهـا بالنسـبة للعملـين "فـيرى أن الصـنعة (الحرفـة) والإلهـام متلازمـان لا نسـتطيع أن نميزهـا، ويجـب أن نلاحـظ أن السـهولة Facilite تسـاعد الصـانع artisan لكنهـا تضـر بالفنـان إن الفكـرة تسـبق وتـنظم العمـل، وهـذه الصـناعة industrie فالعمـل كـثيراً مـا يـتغير ويتعـدل ويتحسـن نتيجـة لتغـيير الفكـرة، وهكـذا تصـبح الفكـرة أساسـاً للعمـل الصـناعى ولـذلك فـإن الصـانع يمكـن أن يصـبح فنانـاً فـى لمحـات بارقـة إن تمثـل فكـرة فـى شـيء مثـل رسـم منـزل علـى سـبيل المثـال، هـو مـن قبيـل الأعمـال الميكانيكيـة فحسـب لأنـه بإمكـان الآلـة أن تصـنع منـه آلاف النسـخ، أمـا بالنسـبة لعمـل الفنـان مثـل الرسـام مـثلاً peintre partrait de فمـن المعـروف أنـه لا يفكـر فـى الألـوان Couleures التـى سيسـتخدمها لكـن أفكـار اللـون تقفـز إليـه أثنـاء العمـل كمـا

---

(1) Alain: Propos De Litterature P39.

أن الفكرة يمكن أن ترد إليه بعد العمل تماماً كالفكرة التى تأتى للمتفرج Spectateur الذى يشاهده، والحق أن الفنان نفسه يعتبر متفرجاً للعمل الذى يشاهده، وهذه هى خاصية الفنان فالشعر الجميل Vers Beau لا يبقى مشروعاً ثم يصنع بعد ذلك لكنه يبدو جميلاً للشاعر poete والتمثال الجميل Statue belle يبدو جميلاً كما يبدو للمثال Sculpteure كلما أوغل فى العمل فيه غير أن الموسيقى Musique تصبح خير شاهد على ذلك حيث لا يوجد فارق بين ما يتخيله الإنسان وما يصنعه"[1].

ويرى آلان أن فن النثر prose هو الفن الأكثر حرية وانطلاقاً والأكثر شباباً خاصة عندما يعبر عن المشاعر التى تعد مادة مرنة Matiere فمن المؤكد أن كثيرين من الفنانين يسخطون على الرخام (المرمر)، أو القواميس dictionnaire والقواعد Grammaire ويعتبرونها وسائل فقيرة لبناء ما يمثلونه من أشياء كبيرة choses grandes إن ذلك لمن أخطاء الخيال الفادحة وتلك هى الطريقة التى يتخيل بها القصاص romancier الفنان L'artiste لكن الفنان لا يتأثر كثيراً بهذا اللون من الخطابة declamation إنه يفضل الصنعة (الحرفة) ويشكرها فطوبى لمن يزين حجراً صلباً[2].

"Il aime plutot le métier et Lui merci Heureux "qui orne pierre dure"

---

(1) Alain: Systeme De Beaux-Arts P38.

(2) Ibid P39.

مما سبق رأينا كيف يفرق آلان بين العمل الصناعى والفنى فى ضوء فكرة كل منهما ، ويعد ربطه بين الفن والصناعة بمثابة ثورة على النظريات التقليدية السابقة فى الإلهام، فقد ربط بين الفن والابتكار، واعتبر الفنان صانع، واستبعد أن ينتج الفن عن ضرب من الحلم أو التأمل والخيال، كما ربط بين صناعته وتنفيذه وتحقيقه، وبذلك أصبح الفنان هو الشخص المتيقظ الذى يحمل معوله ويصارع المادة الصلبة الجامدة وليس الشخص الشارد الغارق فى خيالاته وأحلام يقظته فيحول المادة الجامدة إلى أخرى لينة وطيعة ، فروح الفنان هنا هى روح الثائر المتمرد المتجرئ وليست روح المستسلم المنعزل الغارق فى الأوهام، إنه لمفهوم جديد للفن والفنان، آت من العقل والفكر اللذين احترمهما آلان وأولاهما اهتمامه الأكبر منذ بداية فلسفته العمل الذى اجتمعت حوله حكمته الفلسفية برمتها هو ذاته الذى تجتمع حوله نظريته فى الفن، والعقل يعنى الوضوح ومسايرة الواقع والانسجام معه وملائمته لكل من نفس الإنسان وجسده كما يعنى قوة الإرادة والجرأة على مواجهة الصعاب والعقبات، وهذه هى الروح التى يجسدها آلان فى الفنان لقد أراد له آلان ألا يستسلم لوحى الإلهام، وعليه أن يرجع لعقله ولموضوعه ليستلهمه من خلالهما مراحل العمل الجاد المضنى مع المادة الصلبة ولقد أشار آلان فى معظم مؤلفاته إلى رفضه لفكرة الوحى والإلهام فى الفن وإيمانه بقدرة العقل والإرادة على التغيير. فالفنان الحقيقى هو الذى يتحدى المادة موضوع فنه سواء كانت حجارة أم نسيجاً ، أم أصباغاً ، أم كلماتاً ، أم ألحاناً حتى يطوعها لما يريد منها ، ويتغلب على جمودها وصلابتها ، ويخلق منها الفكرة المطلوبة من

العمل المطلوب وأفكاره لا تأتيه فجأة وفى غيبة الأدوات إنها تتولد فى ذهنه وتقفز إلى أصابعه كلما مر بمراحل العمل المختلفة فكأنه هو أول من يصنع العمل، وأول من يشاهده ويحكم عليه "فكأن العبقرية genie هنا فيض أو نعمة الطبيعة grace de nature عليه وعلى الفن"(1).

وهكذا أصبح آلان يقرب بين الفن والصناعة عندما ألغى عنصر الإلهام وسبق الفكرة على العمل، ووثق الصلة بين الفكر المستمر، والجهد والصناعة فى سبيل تجسيد العمل الفنى، ولذلك اقترب الفن عنده إلى حد كبير من الصناعة لأن الفنان ذاته أصبح كالصانع يشعر بمقاومة المادة، ويحس بصلابتها وعنادها ونفس موقف الفنان هو موقف الصانع الذى يتحدى الطبيعة الخام يصنع عملاً ليتحول بعد ذلك إلى صنعه "حرفة" لأن الفنان يتعلم ويكتسب الخبرة والمران من خلال لغة الصنعة Langue de métier التى تكشف له أسرار وخبايا تكوينها وتشكيلها وعلى هذا النحو يتحول الفنان إلى رجل صناعة وعلم فيلاحظ مادته بدلاً من أن يتأملها، طالما أن أفكاره تتوارد إليه خلال مراحل العمل المختلفة وبدلاً من أن تعزل عاطفة جياشة أو أوهام وخيالات يستنطق بها إلهامه فإنه يتحدث بعقله مع العمل منذ مهده، ويظل حديث العقل والعمل مستمراً حتى تكتمل الصنعة ويولد العمل الذى يستنزف جهد الفنان العضلى والعقلى(2). وهكذا يحل التفكير والملاحظة Observation

---

(1) Ibid P 38.

(2) Ibid P36, 37.

محـــل التأمـــل Meditation وأحـــلام اليقظـــة Reverie ولـــيس مستغرباً أن تكـون الملاحظـة هـى تأمـل العمـل الفنـى. بـل هـى المرحلـة السـابقة علـى صـنعته وإبداعـه، وأن يكـون الـتفكير العقلـى هـو مصـدر إلهامـه- كانـت العاطفـة عنـد آلان هـى مصـدر الخطـأ والخـداع- وأن يصـبح العمـل هـو ركيـزة تطـوره وتشـكيله، وكلمـا شـطح الفنـان بخيالـه أو انجـذب لعاطفتـه جذبتـه قـوة المـادة وشـغف التنفيـذ فيرجـع إلى العمـل يتأملـه بفكـره، ويلاحظـه بعقلـه حتـى يحققـه يقـول آلان: "إن العمـل الفنـى لا يتحقـق عـن طريـق الصـور والخيـال والإمكـان لكنـه يتحقـق فـى عـالم الجهـد والصـنعة والحرفـة"[1]. وعلـى هـذا النحـو تصـبح الأفكـار أسـاس نجـاح العمـل الفنـى ويصـبح المجهـود الفكـرى دعامـة الفـن وبالتـالى الصـناعة ولهـذا جـاء احتقـار أفلاطـون Platon للفنـون الميكانيكيـة واعتبرهـا عمـلاً لا يمارسـه غـير العبيـد "لكـن أيامنـا تشـهد بـذلك الفـن الـذى يرقـى حتـى يصـير علمـاً فالصـناعة مطلوبـة لأهميتهـا فـى العمـل الفنـى والصـناعى علـى حـد سـواء... لقـد أصـبحت الحـرف اليـوم تصـنع بـدون تفكـير فالصـانع يكتشـف علمـه آليـاً ووفـق خطـة جـاهزة تغلـق البـاب أمـام أعمالـه التـى يجـب أن يبتكرهـا ويخترعها"[2].

7- سمات شخصية الفنان:

لقـد اسـتفاد آلان مـن دراسـة علـم الـنفس فـى تفسـير سمـات الشخصـية الإنسـانية، وكـان نصـيب الفنـان كـبيراً بـين هـذه

---

(1) Ibid P34.

(2) Alain: Les Idees els Ages. Gallimard 1927 P 144.

الشخصيات التى وضع لها مواصفات وسمات خاصة فهو فى تصوره لا يمثل شخصاً أو مواطناً Citoyen عادياً، وإلا فما هو امتيازه عن الآخرين إنه يمثل الشخصية العبقرية، ومعنى ذلك أنه يخرج عن المستوى العادى يعلو عليه فلا يخضع فى فكره لأية قوانين اجتماعية، لأن فكره مستقل ينظمه قانون خاص يخضع له، ولذلك فإنه لا يخضع للتفكير المجرد الذى يأتيه من الخارج (من الآخرين) ولا يؤمن إلا بفكره الخاص[1]. كما لا يتبع غير طبيعته، ويتردد قبل التراجع عن ممارسة ما تمليه عليه عبقريته، **وفى ضوء ما سبق يصبح الفنان عند آلان هو:**

1- الشخص المتفرد الذى تملى طبيعته عليه فنه، وهو نسيج ذاته يعشق حرفته التى يتعلمها ويتقنها من خلال الحوار مع ذاته أو مع عبقريته بلغة الحرفة[2].

2- هو الشخص الذى يتميز أسلوبه بالطابع الذاتى ومع ذلك فإن دلالة أعماله تخاطب الإنسان ككل، كما يفهم جميع الناس وكأنهم يعيشونها، فإنه فى إمكان الشعراء والأدباء نقل تجربتهم للإنسانية جمعاء.

3- لما كان الفنان هو الشخص الذى يصدر عن ذاته، ولايكترث بآراء الآخرين أو يتأثر بالتيارات الفكرية حوله، فهو لذلك شخص مبتكر تدفعه لذلك ثلاثة أمور هى الفكر والعمل

---

(1) Alain: Vinqt Lecons Sur Les Beaux-Arts Paris, Gallimard 1931 20 emc lecon P. 289.

(2) Ibid.

والشـــيء، وهـــو لـيس حــراً بحريـة مطلقـة بـل مقيـد بالمـادة التـى يحدد وينظم فكره فى ضوئها[1].

4- الفنـان هـو الشـخص المتواضـع البسـيط، فـالفن لا ينمـو فـى ظـل الغـــرور Vanite فيجـــب علـــى الفنـــان أن يتصـــف بالتواضـــع modestie يقـــول آلان: "..... يحتـــاج الفـــن والعمـــل الموســـيقى خاصـــة إلى جهـــد وتواضـــع فالأعمـــال الرائعـــة لبيهـــوفن Beethoven تـنجح بالعمـل المتفـانى الـذى يعـبر عـن الطبيعـة النقيـة للانســان Putifiee Humaine Nature ولقـد وصـل التواضـع بشـوبان Chopin إلى حـد نشـر إبداعاتـه الموسـيقية تحـت أسـم "دراسـات" فـى حـين أنهـا كانـت روائـع ينتهـى فيهـا اضـطراب الوجـود القلـق وتسـتبعده فكـرة الإبـداع فـى البحـث عـن إلـه خـارجى يمثـل شـيئاً أو فكـرة وهكـذا عـبر شـوبان فـى موسـيقاه عـن مسـاوئ وطنـه وعـذاب قلبـه، وقـد تجسـد ذلـك فـى أعماله التى حققت له المجد والشهرة"[2].

5- فـى ضـوء مـا سـبق مـن صـفات الفنـان تـبرز لنـا قيمتـه الأخلاقيـة، فالتواضـع والتفـانى والجديـة، فضـلاً عـن الصـدق فـى العمـل تعـد مـن صـفاته الأصـلية ومؤشـرات لمـا يـدعو إليـه مـن قـيم الحـق والخـير والجمـال. والعمـل الفنـى هـو مـدلول لقيمـة أخلاقيـة تنبـه الإنســـان، وتـــوقظ مشـــاعره وإحساســـاته فيتـــذوق الجمـــال، ويحترم القيم التى يكرس الفنانون حياتهم للكشف عنها.

---

(1) Ibid.

(2) Alain: Propose Sur L' Esthetique P.U.F Paris 1949 P94.

8- تصنيف الفنون :

يخصص آلان كتابه القيم "نسق الفنون الجميلة" Systeme des Beax Arts للحديث عن الفنون بصفة عامة [1]. ويبدو من عنوان المؤلف أنه يضطلع فيه بمهمة تصنيف الفنون، أو وضعها فى أنساق معينة، أو تقسيمها إلى مجموعات لكل منهما مميزاتها الخاصة ويأتي تقسيم الفنون عنده في ضوء مجموعة من الاعتبارات مثل: الاعتبارات النفسية و الاجتماعية واعتبارات الحس والحركة والزمان والمكان وغيرها.... وينقسم تصنيف الفنون إلى الفنون إلى ثلاثة تقسيمات هامة هى:

أ- تصنيف خاص بالفنون.

ب- تصنيف قائم على الحواس.

ج- تصنيف متعلق بالزمان والمكان.

أ- تصنيف خاص بالفنون :

يرتبط هذا التصنيف بالفنون ذاتها من حيث علاقتها بالمجتمع أو ابتعادها عنه، فهى إما فنون جماعية أو فردية، النوع الأول منها ينشأ مع الجماعة وينمو فيها وهو لا يزدهر إلا فى المجتمعات العامة، ويحتاج إلى أدوات وجمهور، ومن أمثلة الفنون الجماعية فنون الموسيقى والغناء، والرقص والحياكة، والتزيين وبعد الموسيقى من بين الفنون التى اهتم بها آلان فى مطلع حياته

---

(1) يبحث آلان فى "نسق الفنون الجميلة" عن معنى الفن وتقسيماته فى ضوء عرض مجموعة من الفنون والموضوعات المتعلقة بالفن مثل: الخيال الخلاق، الرقص والزينة والشعر والخطابة والموسيقى والمسرح والنثر والعمارة وفن صناعة التماثيل والتصوير والرسم.

فقد تعلم العزف على عدة آلات موسيقية، كما وجد متعة كبيرة فى حل رموز وعلامات نوتة مارس على ما يذهب إلى ذلك فى "قصة أفكاره"[1]. أما النوع الثانى وهو الفن الفردى الذى يظهر من خلال العلاقة بين الفنان وعمله بدون أى مؤثرات خارجية كالمجتمع أو النظام الاجتماعى، وهذا اللون من الفنون يبرز من خلال فنون الرسم dessin والنحت Sculpture والتصوير Peinture وغيرها من الفنون مثل صناعة الأثاث، وصناعة الأوانى الخزفية وكذلك فن النثر والكتابة وهذه الفنون تنمو فى جو العزلة والوحدة والفردية، وبين الفنون الفردية والجماعية يوجد نوعان من الفنون الأول هو نوع ينتقل أثره من الفرد إلى الجماعة مثل فن الشعر والبلاغة E' Loquence والآخر هو فن المعمارة architecture وهو يمثل اتصالاً بين الفن الجماعى والفردى كما يعد سيد الفنون وجدها الأكبر وتبدو فيه مقاومة Resistance المادة بشكل واضح محسوس[2]. ويقع بين فنون الحركة وفنون السكون لأنه يتغير بصفة دائمة[3].

ب- تصنيف قائم على الحواس:

وهو تصنيف يراعى فيه آلان حواس الإنسان بإعتبارها القناة الموصلة للفنون، وباعتبارها الفن أداة لذة وانسجام لا تحدث إلا إذا تهيئ الجسم لها، وتنقسم الفنون فى ضوء هذا التصنيف إلى ثلاثة أنواع هى: فنون حركية، وفنون صوتية وأخرى

(1) Alain: Histoire de mes Pensees P17.

(2) Alain: Systeme Des Beaux-Art P39.

(3) Ibid P177.

تشكيلية الأولى تقوم على الإيماء مثل فن التمثيل الصامت، والرقص، وهى فنون جماعية أما الثانية فإنها تعتمد على الإلقاء والتنغيم، مثل فنون الموسيقى والشعر والخطابة فى حين تقوم الثالثة على نشاط كل من اليد والبصر ومن أمثلها الفنون التشكيلية Platiques Arts مثل العمارة والنحت والتصوير والرسم.

ج- تصنيف قائم على الزمان والمكان:

يقوم هذا التصنيف على أساس عاملى الزمان والمكان وتنقسم الفنون فيه إلى نوعين أحداهما يسميه بفنون الحركة arts en movement والثانى بفنون السكون arts en repos فى النوع الأول توجد الفنون فى الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحى، ومثال ذلك صورة الشاب المتأمل لرافائيل سانزيو[1]. أما النوع الثانى (فنون سكونية) فهى ذلك النوع من الفنون الذى يتميز بالوجود فى المكان place ويترك آثاراً مستمرة ثابتة، ومن أمثلتها الفنون المعمارية التى تتميز بوجودها المكانى الصلب الضخم، وبمادتها التى تقاوم جهد الإنسان وتغييره لها[2]. ويقف فن العمارة فى مقابل فنون التصوير، والثانية فى مقابل فنون الغناء، ويمثل فن النحت والعمارة ضرباً من فنون السكون وإن كان فن العمارة يأخذ مكاناً هاماً بين فنى السكون والحركة، أما فن النحت فإنه يظل من بين ألوان الفنون الساكنة، ويعطى آلان مثلاً بفن السكون فى النحت ممثلاً فى

---

(1) Ibid P37.

(2) Ibid P178.

تمثال المفكر لرودان Rodin وهو تمثال من النحت يمثل التفكير الأبدى الساكن[1]. ويضيف آلان إلى هذين النوعين السابقين للفنون نوعاً ثالثاً يتوسطهما هى الفنون المتوسطة بين الحركية والسكونية (بين الزمان والمكان) مثل الموسيقى والشعر والبلاغة فهذه الفنون تترك آثاراً monuments تظل بعد ذلك.

ويلاحظ على تقسيم الفنون عند آلان tableau des beaux-Arts أنه يراعى فيها الصورة والمادة بشكل كبير كما يراعى تأثيرها على الإنسان ككل روحاً وجسداً فهو يرى أن المادة فى فن العمارة صقيلة جامدة عنيدة تجهد الصانع لشدة مقاومتها، فى حين أنها لا تبدى مقاومة فى فن النثر لأن مادة الكلمات سهلة طيعة، وهو من أحدث الفنون و أكثرها شباباً ولذلك فإنه غالباً ما يكون عرضه للخطأ خاصة عندما يستلهم الكاتب عواطفه بشأن ما يكتبه[2].

من خلال هذا النص يتبين لنا خصائص فن النثر الذى اعتبره آلان أكثر الفنون حرية وشباباً لكنه غير مستقر لأنه يعبر عن مشاعر تمثل مادة مرنة يمكن تطويعها[3]. لكن تلاعب الكاتب بالألفاظ يجعله متغير، ويجعل مادة التعبير عنه غير مستقرة. لذلك فالفنان الحقيقى لا يلقى بالاً لهذا النوع من الفن، ويلعن القواميس والقواعد، ويعتبرها وسائل فقيرة فى مقابل ما

---

(1)Ibid.

(2) Ibid P37.

(3) Ibid.

تمثله من أشياء عظيمة وهو يفضل المهنة (الصنعة) أى أن يصنع بيديه "فطوبى لمن يزين حجراً صلباً".[1]

وهكذا كانت مادة العمل الفنى من بين الموضوعات التى اهتم بها آلان فى رؤيته للفن، فقد اعتبرها الحركة الأولى التى تزدان وتكتمل بالعمل الثانى للصانع[2]. وهى تلعب دوراً فى إضفاء الجمال والروعة عليه[3]. وبصفة عامة فقد كان الهدف من تقسيم الفنون عند آلان هو تنظيمها حسب قدرتها على تحقيق الإنسجام للنفس والجسد وبالتالى تحقيق سعادة الإنسان.

9- الفن والأخلاق:

لا يغفل آلان وهو يدرس الفنون الجانب الأخلاقى للانسان وهل يمكن أن يغفله وهو نادى باحترام النفس لمبادئها من قبل ومنذ البداية، واحترام الفكرة العقلية والالتزام، وقوة الإرادة، كما شجع على فكرة إيجاد الانسجام بين النفس والجسد وللاستمتاع بالفنون، ولما كانت الفنون عنده تعبر عن لغة نوعية للعلاقة بين النفس والعالم فقد أصبحت تخاطب الإنسان وتجسد إرادته وقهره للمادة فهى لا تهدف للهو واللعب بقدر ما تعنى النشاط الإبداعى الخلاق الذى تتجسد فيه روح الإنسانية فى أسمى معانيها وتعتبر الفنون بصفة عامة هى تجسيد لقيم الإنسان الأخلاقية الرفيعة على ما سنرى فيما بعد.

---

(1) Ibid P 39? Ch. V 11 . De la matiere.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

أ- الجمال والأخلاق:

يرتبط الجمال عند آلان عن كثب بالأخلاق والدين وإذا كانت دراسته لا تحتاج كي تدرس لأكثر من ذاتها ولا يزاد على معناها جديداً أكثرمما ينطوى عليه مفهوم الجمال ذاته الذى يحمل كل معناه فى مضمونه وشكله فإن للجميل مع ذلك طابعاً أخلاقياً "فنحن نقول بالفرنسية ياله من فعل جميل، أو ياله من مزاج humeur جميل، والفعل والمزاج وغيرها من ألوان السلوك والصفات تختص بالمجال الأخلاقى[1]. أو العكس فضلاً عن ارتباط مقدمات الدين وأسراره بالفنون منذ أقدام العصور.

ب- الجميل والملائم:

والحق أن الجميل ينبغى أن يكون هو الملائم، وهذه لم تكن نظرة آلان وحدها، لقد سبقه إليها كانت عندما قرن الجميل بالملائم، فالشيء الملائم المريح لنفوسنا هو الشيء الذى نشعر فيه بالجمال لأنه يلائم مشاعرنا وتكيفنا النفسى، وهكذا ارتبطت فلسفة آلان فى الفن بعلم النفس الذى كان هدفه تخليص البدن من المشاعر، والانفعالات الضارة ومن ثم فقد حاول دائماً أن يخلق نوعاً من الانسجام والتكيف بين نفس الإنسان والعمل الفنى.

ج- الجمال والحق:

يرى آلان أن الجمال هو دليل الحق فى عالم اختلفت فيه المذاهب الإنسانية وساده التغير الشامل والنزعات الغريبة، إنه

---

(1) Alain: Propose Sur L' Esthetique P.U.F 1949 P32.

يؤكد على أهمية الجمال كدلالة على الحق وسط تيارات الفكر المتصارعة والمتغيرة، ويعطى لذلك مثالاً حيوياً يبرهن به على اقتران الجمال بالحق وهو مثال الانسجام والتوافق الذى يحدث لأعضاء الجسد عندما تسمع الأذن مقطوعة من الموسيقى أو أبيات من الشعر أو مسرحية أو قصيدة، أن تكيف النفس والجسد مع إيقاعات الفنون وبريقها لهو دليل على وجود الفنون ونجاحها.... وحين يفكر الإنسان تجابهه أفكار معارضة لكن الجمال هو الذى يدفعنا إلى التفكير العميق الذى يبرز حين قراءة بيت شعر جميل، أو حكمة جميلة(1).

د- **الفن والتطهير:**

فى ضوء ما سبق من إعلاء الفن عند آلان لقيم الحق والخير والجمال نجده ينطوى على تطهير النفس من أدرانها فهو أداة تطهير Chatharsis لا أداة متعة ولذة حسية فحسب، إن ما يحمله لنا الفن من مفاهيم أخلاقية خليق بأن يتسامى بأرواحنا ويساعدنا على كبح جماح أهوائنا، والفن لا يصبح أداة تطهير قبل أن ينظم نفوسنا، ويهيئنا لتلقى روائعه ومبدعاته فقد صنعت الفنون من أجل تنظيم حياة الإنسان الداخلية وتهذيب مشاعره فالرقص والغناء والموسيقى هى فنون تسمو بروحه وتبلغ بها قيم الحق والخير(2).

---

(1) Ibid, Le Beau et Levrai P 79.

(2) Ibid.

خاتمة:

فلسفة الفن عند آلان هى فلسفة واقعية عملية تهدف إلى الصناعة والابتكار والاختراع، فتشجع الفكر الذى يصاحب مراحل العمل، ولا تدعو للحلم أو الخيال كمبدأ لفن الفنان، لأنها تعتبر الفن صناعة الإنسان وابتكار أفكاره، واختراع يديه وتجسيد إرادته وتشكيل إنسانيته والفنون ما هى؟ إنها حوار مستمر مع الواقع تنظمه لغة وفكر الفنان الذى يستلهم الطبيعة، ويتعلم فى مدرستها فيصبح الفن بمثابة المرآة التى ينكشف له من خلالها ما كان يجهله من أشياء.

والفن هو ذلك الوصال الوجدانى مع الأعمال الفنية ومن خلالها وهو التطهر الأخلاقى الذى يسمو بروح الإنسان ويجعله منسجماً دائم الغبطة مدفوعاً إلى الخروج من أفقه الضيق الجزئى المحدود، فيتأمل الأعمال الفنية بنظرة فهم ووعى حتى يصل إلى مستوى تقديرها وتذوقها، وعند هذا المستوى الجمالى يصل إلى كل ما هو إنسانى أو كلى يصل إلى عالم الانسجام Harminie الذى لا يحده زمان ولا مكان وهنا يبرز لنا دور الفن كحقيقة فى حياتنا.

ولو تأملنا فلسفة الفن عند آلان لوجدناها فى نفس الاتجاه الذى سارت فيه الميتافيزيقا أو (فن الحياة) من قبل إنه الاتجاه العقلى الفكرى الإرادى الإنسانى. لقد أحب آلان الفنون وعشق الموسيقى، كما أحب دراسة الفلسفة (الحكمة) يقول عن

ولعه بالفنون (.... لقد حظيت فى بداية حياتى باهتمام كبير بالفنون لا لمجرد الحديث عنها، ولكن لأسباب عديدة أخرى) [1].

كما استقى معظم أفكاره عن فلسفة الفن من لانيو أستاذه الخالد، وحذا حذو "كانت" فى نظريته عن الجميل والملائم، كما تأثر "بهيجل" فى فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره "بهيجل" فى فكرته عن التطهير فضلاً عن تأثره "بأوجست كونت" فى تنظيمه للخارج من خلال الداخل وهكذا اصطبغت فلسفته فى الفن بطابع عقلى فكرى، إرادى، أخلاقى، والسبب فى ذلك أن مبنع كل من الفلسفة والفن واحد فى الحياة أو الواقع فلا غرو أن تصبح فلسفة الفن عنده هى فلسفة الإنسان والإنسانية، ولكن لما اصطبغت فلسفته بهذا الطابع العلمى الإنسانى".

لقد إصطبغت بذلك لأنها ربطت الفن بالصناعة، وربطت الابتكار بالعمل فخاطب عقل الإنسان وجده، كما خاطبت إرادته وصلابته عندما حولته إلى صانع بدلاً من فنان فأصبح الفن هو التحقيق والتنفيذ والصناعة، وليس التأمل والتصور وسبقت الأفكار مراحل عمل الفنان ولازمتها فالإنسان لا يبتكر إلا بقدر ما يعمل، ولا يحدث ابتكاره إلا خلال عمله. والطبيعة هى معين الفن، والواقع مدرسته وليس للعمل الفنى قيمة بدون مادة من أى شكل، لأن المادة تجسد الموضوع الذى يتحقق، وليست الفكرة التى تتصور ويجب ملاحظة أن الأفكار عند آلان لا تتأتى من فراغ على نحو ما فعل أفلاطون فى مثاليته فى الفن بل تنطلق

---

(1) Alain: Histoire de mes Pensees P17.

كلما اجتاز الفنان عوائق المادة وصلابتها وانتصر عليها وهنا تصبح المثالية عند آلان موضوعية فى ذات الوقت فالأفكار تتولد كلما أوغل الصانع فى تأمل عمله، وكلما تعلقت يداه بمادة العمل، ودار حوار الصنعة بينه، وبين أسرار وخبايا صنعته.

4- ميرلو - بونتى:

كان لاطلاع ميرلو- بونتى على كتابات أندرية مالرو فى "سيكولوجية الفن" أثر فى اتجاهه نحو قضايا الفن المعاصرة، فقد حاول دراسة العديد من مشكلات الفن لكن فهم نظريته الفنية لا يتأتى إلا بربطها بالفينومنولوجيا خاصة فى موضوع الجسم الذى يعتبره واسطة دخولنا إلى العالم والوجود، ومصدر تحديد تخيلاتنا وتمثلاتنا التى هى واقعية فى الأصل(1).

ولما كان الجسم هو أداة اختلاطنا بالعالم ولا يمثل حاجزاً يقوم بيننا وبين الأشياء أو يتوسط الذات والموضوع لأنه أداتنا للاختلاط بالأشياء والامتزاج بالعالم وبالتالى الحقيقة الواقعية التى ندركها من خلال الجسم إدراكاً صحيحاً فنصل إلى الأشياء فى حقيقتها وواقعيها(2).

وقد حاول ميرلو- بونتى فى كتابة العين والعقل أن يجمع بين فنى التصوير واللغة، ذلك لأن كل من المصور والأديب إنما يجتاز نفس مرحلة المخاطرة للوصول إلى التعبير الفنى ويرى بونتى أن تاريخ الفنون يطلعنا على أن الفنان قد أخذ ينقل من

---

(1) Signes P60.

(2) Ibid P63.

الطبيعة ولكن ذلك يعطينا انطباعاً للطبيعة من دور أساسى فيما كان ينقله الفنان ذلك لأنه كان ملتزما بما تمليه عليه الطبيعة، وقد عبر عن ذلك الكاتب الفرنسى Le Bruyère عندما قال أن مهمة الأديب تقتصر على التعبير السليم الذى صاغته وحددته له مسبقاً لغة الأشياء لكل فكرة من الأفكار وهكذا يظل الفنان أسيراً للطبيعة غير مرتد إلى ذاته على ما تبدو عليه فنون التصوير الحديثة التى تولى اهتماماً للعالم المرئى وينقد أندريه مالرو فى حكمه على الفن ووضعه فى طيات عالم سحرى مجهول هو عالم الذات الشخصية فحسب وقطع صلته بعالم الواقع[1].

وسوف نحاول تتبع المذهب الجمالى عند ميرلو- بونتى انطلاقا من مقدمته فى الإدراك الحسى التى انسحبت على جميع أجزاء فلسفته وهو يرى أن الفنان ينقسم بين الفن والعالم ويمتزج بين الحواس والتصوير المطلق لأنه لا ينفصل عنهما من حيث أن كل منهما ماثل فى الآخر ولا سبيل إلى الفصل بينهما. أى بين (الذات وبين العالم المرئى) ولهذا علينا احترام وتقدير الفن التصويرى الكلاسيكى لأنه يعطى الانطباع بالفن الحقيقى (القائم بين الذات وعالم الواقع) ولا يجوز أن يقلل من قدره بالقول أنه نقل من الطبيعة أو محاكاة لها لأن الفنان وهو يخضع للطبيعة إنما يحاول أن يضع لمساته ويبدع ذاتياً فى النظر إليها لنقل صورتها الحقيقية كما هى فى الواقع إلينا [2].

---

(1) Ibid P63.

(2) ت. حبيب الشارونى وانظر أيضا صفحات من 29-33.

وفـى ضـوء النظـر إلى الفـن الكلاسـيكى ومـدى مطابقتـه للطبيعـة والواقـع يشـير ميرلـو- بـونتى إلى وظيفـة التمثيـل Reprèesentation فـن التصـوير وعلاقتهـا بالبحـث عـن العلامـات Signes التـى تـوحى وتـوهم بـالعمق والحركـة والملمـس والحجـم لمـا تمثـل مـن موضـوعات علـى اللوحـة وهـذا مـا بـرع فيـه الفنـانون الكلاسـيكيون الـذين مثلـوا الطبيعـة خـير تمثيـل بحيـث كشـفوا عـن قـدرة الفنـان علـى مناقشـة الطبيعـة وفـى ضـوء مـا سـبق ينقـد ميرلـو- بونتى فـن التصـوير الحـديث كمـا ينقـد مـالرو لوضـعه هـذا الفـن فـى عـالم مغلـق ففـن التصـوير الحـديث يجعـل الفـن نابعـاً مـن ذات الفنـان وهـذا هـو الـوهم الـذى وقـع فـى ظـن الكـثير يـن مـن المصـورين واقتصـروا معهامهـة الفنـان علـى العـودة للـذات وحـدها ممـا صـبغ الفـن بصـبغة ذاتيـة لا تمثـل حقيقتـه علـى عكـس الفـن الكلاسـيكى الـذى كـان محـط احـترام وتقـدير ميرلـو- بـونتى لأن الفنـان يسـقط فيـه العـالم المرئـى علـى إدراكـه الحسـى ويـرى أن المنظـور الكلاسـيكى هـو تأويـل اختيـارى Faculative للعيـان التلقـائى أو الحـدس الخـاص[1]. بتنظـيم الموضـوعات الخارجيـة فـى نسـق إدراكـى بـدون وجـود قـوانين حتميـه كامنـة فـى العـالم نفسـه تفـرض علـى الفنـان هـذا التنظـيم وهنـا يصـبح المنظـور مجـرد ابتكـار لعـالم خـاص يسـيطر عليـه الفنـان ولا يسـتطيع أن يحـيط بمـداه أو يسـتوعبه كـائن مـا كـان فـالفن حتـى وهـو يسـتقى مـن الطبيعـة إنمـا

(1) Sens et non- sens: P32.

يترك عليه بصمات الفنان وهنا يصبح موضوع التصوير الموضوعى ضرباً من الخلق والإبداع[1].

ويدعو ميرلو- بونتى إلى التأكيد على قيمة التحقيق Achèvement فى العمل الفنى ويعطى أمثلة لذلك بسيزان Cezanne الذى كان حريصاً على تحقيق عمله الفنى فهو يقول "إن المنظر يتعقل ذاته فى فما أنا إلا شعور هذا المنظر أو وعيه بذاته"[2]. وهنا يعبر بونتى عن مدى مشاركة الفنان فى العالم الواقعى وعن لغة التعبير الصامته التى يخاطب بها الفنان جمهوره فالشىء المتحقق ليس هو العمل الموضوعى فحسب بل هو العمل المتحقق أو الشئ الواقعى البشرى الذى ينادى المشاهد للنظر إليه ويدعوه للقيام بنفس الأفعال التى قام بها الفنان للانحراط فى عالمه الخاص فالعمل الفنى المتحقق الحى هو الذى يمثل نداءا Appel[3].

وعليه يقدم ميرلو- بونتى فلسفة جمالية جديدة ذات طابع فينومنولوجى تقوم على عنصر الإحالة بين الفنان والعالم. وهو ينقد فلسفة مالرو الجمالية لاعتمادها على الذات فى إنجاز العمل الفنى لأن ذلك يقطع التواصل بين الفنان والمشاهد لأن الأول لا يستطيع نقل ذاته الكليه للآخرين من خلال عمل جزئى يعبر فيه عن ذاته[4]. فالموجود البشرى- بحكم وجوده فى العالم لا

---

(1) Ibid P 38.

(2) Signes P 38.

(3) Sens et non- sens: P35.

(4) Ibid.

يملك غير الاتجاه نحو الأشياء والتعبير عن صلاته بها من حوله، والفن كذلك لا يخرج عن نطاق العالم ولا يهرب من الوجود فى العالم أو التعبير عن صلة الإنسان بالعالم والفنان الحقيقى هو الذى يثبت للمشاهدين أنه يقدم لهم مشهداً طبيعياً يمثل جزءاً لا ينفصل عنهم مع أنهم فى منأى عنه[1].

وهذا الإبداع الذى يصل إليه الفنان لا يعد عملاً من قبيل الإعجاز يقدر بسببه كما لا يجعلنا نخلع عليه صفة الأعلى Sur Homme إنه لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً يعيش إنسانيته ويمزج فنه بخبراته وعمله المستمر الذى لا ينقطع والإنسان الفنان يحيا دائماً العالم ويتمثله حتى إذا أصيب بالعمى فإنه يستمر فى تصور عالمه الخاص من خلال حواسه الأخرى[2]. وهذا العجز الذى يصيب الفنان يؤكد نظرية ميرلو- بونتى فى أهمية الجسم فى التواصل مع الوجود عن طريق الإدراك الحسى إذ يستمر الفنان العاجز فى العطاء ممزجتاً معطياته الخاصة بما يورد إليه من أشياء وهو فى ذلك غير قادر على فصل ما عنده مما يأتيه من الوجود الخارجي ومما استعاره من أعمال غيره فعمله إن هو إلا استجابة Reponse للوجود وللعالم ماضيه وحاضره ولكل الأعمال المختلفة [3].

ويجب أن يتميز الانتاج الفنى للفنان بالتحقيق الذى لا يخلو من تأثيرات من مؤثرات الإخاء والصداقة لغيره من

---

(1) Singes P71.

(2) Singes.

(3) Sens et non Sens P 36.

الفنانين ومن هذا الضرب من الفنون الذى يرتبط فيه الفنان بالعالم كلية يظهر تاريخ الفن ولولا ذلك لما كان بوسعنا التواصل مع الآثار القديمة فالفن وحيث أنه ينطلق من العالم له أرضية مشتركة يقف عليها الفنانون وهنا تبرز وحدة التصوير التى تجمع الفنانين والفنون فى وحدة لا تنفصم مهما اختلفوا فى الشكل الظاهرى[1].

إن هذه الوحدة التى تنسحب على الفنون هى الهدف الذى يفرض باسم العالم والإنسان على جميع المصورين لأن حياة الفنان تعنى التعبير عن أعماله التى هى تفسير لصلته بالعالم عن طريق انغماسه الجسدى فيه فلاشك أنه يرى الأشياء لا بمنظاره الخاص بل بمنظار الأشياء فيه[2]. فإدراك الفنان ليس إدراكاً سلبيا ينطلق منه ذاتيا لإدراك الطبيعة بل هو إدراك من الطبيعة كذلك للفنان ومن هنا يأتى معنى وحدة التصوير عند ميرلو- بونتى ولكن كيف يحدث ذلك؟

أنه يحدث عندما يتخذ الفنان من الأشياء وانطباعاتها مركزا لرؤيته وسبب ذلك أن جسمه والأشياء من نفس النسيج مما يسهل على الأول النفاذ إلى عالم الثانية ورؤيتها والتجوال فيها، كما أن ذلك بدوره يعطى الفرصة للأشياء للنفاذ إلى العالم الخاص للفنان والحياة فى مجال رؤيته وهكذا يبدع الفنان لأنه يرسم الطبيعة وكأنها بداخله على ما يقول سيزان

---

(1) Sens et non Sens P 36.

(2) Ibid.

الذى تأثر به ميرلو- بونتى أو كأنها هى التى تحركه على الإمساك بالفرشاة[1].

والفنان يستخدم جميع حواسه فى حالة الإبداع وتتيقظ إدراكاته الحسية من رؤية ولمس وحركة وسمع ولكن صفاء جسمه وشفافيته تجعل الأشياء تعبر فيه فتتكون رؤيته الفنية فى سرعة وعلى نحو سرى خاص [2]. وتخرج الصورة من بين يدى الفنان وكأنها معجزة تحققها روحة فى العالم الطبيعى الذى يتمثلها كما هى.

فى ضوء ما سبق يعد التقابل بين الفنان والأشياء وراء نجاح العمل الفنى ووراء وحدة التصوير التى تميز الفنون العالمية.

والفن عند ميرلو- بونتى لا يتجسد أو يعبر إلا من خلال وجوده فى الواقع الحيوى له، وفى الوسط الذى ترتب له أى فى مكانه من العالم ومأساة العمل الفنى هى وضعه فى المتاحف وتخزينه للمشاهدة والمتعة أو بغرض الدراسة وإبعاده عن حركة الحياة والوجود فالعمل الفنى ليس له قيمة تاريخية أو جمالية وهو فى منأى عن تاريخه وظروف حضارته فنحن لا ننظر إليه من منظور نفعى بغرض المشاهدة فحسب ومن ثم يجب على المهتمين بالفنون اغلاق المتاحف واعادة الأعمال الفنية إلى أماكنها التاريخية حتى تجد تواصلها مع العالم من خلال الزمان والمكان فتزداد قيمتها وصلتها بالأشياء التى تربط معها فى نسيج واحد[3].

---

(1) Signes P 69.

(2) Sens et non-Sens P37.

(3) Ibid.

ويختلف موقف ميرلو- بونتى مع كل من أندرية مالرو الذى كان يعتبر المتاحف مكاناً هاماً لحفظ الآثار الفنية لتسهيل دراسة تاريخ الفن[1]. ومع اتيين سوريو الذى اعتبر الآثار الموجودة تعبيراً عن التاريخ والحضارة وليست شيئاً عديم القيمة[2].

إن موقف ميرلو- بونتى من الجسد والإدراك الحسى ينسحب بصورة أساسية على موقفه من الفنون فانغماس الفنان فى عالم الأشياء عن طريق جسمه يجعله يحيا فى عالم فنه وكأنه جزء لا يتجزأ منه فالطبيعة تنظر للفنان كما يتوغل هو نفسه بين جنباتها ويطيل النظر فى أسرارها بروحه ويجول ببصره فى أرجائها وبهذه التعبيرات يعبر ميرلو- بونتى عن التداخل والتشابك بين الفنان[3]. يحيا فى الطبيعة وينفعل بها ويدخل عالمها وتدخل هى عالمه ويراها وتراه ويلمسها وتلمسه كما يسمعها وهو يحس بها كما تحس به ويدركها كما تدركه لأنها منه وهو منها أى من نفس نسيجها المتواصل بينها وبينه دائماً وأبداً...."وكل منا يجب أن يكون- إلى حد ما- مثل ذلك الإنسان الفنان"[4].

لقد جسدت رؤية ميرلو- بونتى للفن رؤيته الفلسفية على أكمل وجه كما يجسد الفنان عمله الفنى، وكما يجسد

(1) Malraux, Andre: Crèation Artistique Gallimard 1955.

(2) Etienne Souriau: L' Avenird E'Sthetique. Paris Felix Alcan 1929.

(3) Signes P 78.

(4) Ibid P.P 80-81.

الإنســان العــالم مــن خلالــه عــن طريـق الإدراك الحســى الــذى أشــار إليـه بـونتى وتبنـاه كطريـق للمعرفـة بالعـالم فالإنســان عنـد ميرلـو-بـونتى هـو المتجسـد فـى العــالم المـنغمس فـى المـادة وهـو بجسـمه دعامـة كـل نشـاط حـى فـى هـذا العـالم ونشـاط فنـى بوجـه خـاص فبفضـله ارتقـى العـالم وبفضـله تقـدمت الحضـارات وتغـير وجـه التـاريخ، وأبـدعت الفنـون وسـجلت الآثـار علـى سـطح هـذه الأرض تشـهد بعظمـه الإنسـان وميراثـه علـى وجـه هـذا الكـون لقـد أضفـى الإنسـان مـن حيـث كونـه كـذلك المعـانى الإنسـانية علـى شـتى الموضـوعات المادية وأضـفى علـى الوجـود مـن حولـه سمـات الإنسـانية البشـرية[1]. إن هـذا الإنسـان هـو ذلـك الجسـم البشـرى الـذى يتواصـل مـع الوجـود وهـو التعـبير الأول Primordial Expression[2]. لكـل مالـه طـابع إنسـانى إن الفعـل البشـرى ينطـوى علـى إضـفاء معنـى علـى الأشـياء الخاليـة مـن كـل معنـى وهكـذا يصـبح التجسـد Incarnation الإنسـانى هـو مصـدر الحضـارات فالإنسـان فـى فاعليـة وحضـور وتواصـل مـع العـالم[3]. سـواء فـى الظهـور أو فـى الاختفـاء (الحيـاة والمـوت) والموجـود هـو التـاريخ وهـو الظهـور فـى عـالم الرؤيـة والاختفـاء منـه هـو أسـاس التاريخيـة الأوليـة Primordual Historique وهـو الـدافع البشـرى وراء النظـام والتعـبير الـذى يحمـل المعـانى الخاصـة والـدلالات المعينـة[4]. ولا شـك

---

(1) Sigens P 80.

(2) Ibid 81.

(3) Ibid P 85.

(4) Sens et non-Sens P43.

أن ما ينسحب على الفنون من وحدة إنما يرجع فى المحل الأول إلى الدلالة الأصلية للفعل التعبيرى من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة كما أن تطور الفنون لا يعنى أكثر من تغيير فحسب فى التعبير الفنى دون الانفصال عن الأصل الإنسانى الذى صدر عنه[1].

وتاريخ الفن يرد أصل إنسانى مشترك يتعلق بالإنسان كجسم فى العالم وبما يعكسه من تعبير عن طريق الإدراك الحسى الذى يقوم به الجسم ولا شك أن تعبير الفنان يحيل اللغة المقولة Langage Parlè إلى لغة قائلة Langage Parlant[2]. لكى تكون أداة للتعبير عما ستظل الإنسانية تقوله.

والفن لغة لأنه يحمل معنى حسى Signification داخل مظاهر العالم المرئى حتى يكشف عنه المصور لا يمثلون موضوعات بقدر ما يستخدمون الفنانين كالشاعر والروائى والمصور لا يمثلون موضوعات بقدر ما يستخدمون لغة حية تعبر عن رؤية جديدة للعالم فى اكتشاف منظورات الأشياء[3].

وهكذا يصبح العمل الفنى موضوعاً إنسانياً وعقلياً وروحياً لأنه شيء حضارى وموضوع روحى لاختصاصه بالإنسان ككل ولهذا يعد موضوع الإدراك الحسى والتاريخ والتعبير هم المداخل الثلاثة الرئيسية لفهم فلسفة الفن والجمال عند ميرلو- بونتى[4].

---

(1) Ibid P47.

(2) Signes P89.

(3) Sens et non-Sens P52.

(4) Signes P88.

يتضح لنا مما سبق دور الإدراك الحسى فى فلسفة الفن عند ميرلو- بونتى وما انتهت إليه نظريته فى الفن من فهم خاص له باعتباره لغة غير مباشرة Language indirect [1]. وهذا ما كشفت عنه سطوره وأمثلته فى مؤلفاته: علامات، والعين والعقل، والإحساس والهراء.

(1) Ibid P89.

الفصل السادس

نشأة الفن

مقدمة

الآراء المختلفة حول نشأه الفن:

1- الفن، والظاهرة الاجتماعية.

2- الفن، والظاهرة النفسية.

3- الفن، والنشاط الارستقراطى.

4- الفن، والنشاط الاقتصادى.

5- الفن، وحالة الحرب.

6- الفن، والدين.

مـقـدمـة:

إن عمر الفن القديم قدم الإنسان، فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازمه صراعه، وكان ممثلاً لوجوده الحيوى ولحضارته التى أصبح مقياساً لازدهارها أو تخلفها.

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالإنسان ما لم نقطن إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع. وهى صلة أشارت إليها جميع الكتب التى تناولت تاريخ الفن، وأشارت إلى دوره فى حياة الإنسان من جهة، ودور الأخير فى تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى.

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فإننا لا نستطيع أن نغفل دور الأخير أو أثره- من خلال مظاهره المتعددة- مسرح وسينما وفن تشكيلى شعر وأدب- على أفراد المجتمع كذلك.

والحقيقة التى لا مراء فيها أن العمل الفنى بجميع مظاهره إنما يعبر عن روح وثقافة وحضارة المجتمع فى أى زمان ومكان، وتأسيساً على ذلك، فالفنان يمثل جزء لا يتجزأ من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنياً عن آماله وأحلامه ومن ثم فإنه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوى فالبيئة والإنسان والموهبة هم الثالوث الذى يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفن والفنان.

والحق أن موضوع الصلة بين الفن، والمجتمع يعد من موضوعات الساعة لما له من أهمية بالنسبة للمجال الثقافى فإنه لا يقصد من البحث فى ثالوث البيئة والإنسان والموهبة الحد من حرية الفنان التى تمثل نبض فنه الغالى الحمس كما لا يرمى كذلك إلى جعل الأعمال الفنية موجهة

لخدمة المجتمع فحسب- وإن كان هذا المطلب يعد هدفاً نبيلاً وقومياً فى حد ذاته- فمن ذا الذى يستطيع أن يحكم على الفن بالأسر داخل تقاليد وأهداف المجتمع وظروف البيئة والعصر، وألا ينطلق معبراً عما يتراءى له وما يحلم به، أن الذى يفعل ذلك يكون حكم على الفن بالموت، لأن المعنى الأخير يتمثل فى قتل حرية الفنان، وتقييد موهبته أو توجيه انطلاقه.

والذى نقصده مما سبق ليس أكثر من الإشارة إلى أن العمل الفنى وليد الإنسان، أو بمعنى أكثر دقة وليد العمل الإنسانى، ومن ثم فإنه لا يخلو من صيغته الإنسانية ولما كان الإنسان هو فى حد ذاته وليد مجتمع وظرف عصر معين فمن ثم تجئ بصماته وهى تحمل آثار هذه العوامل السابقة على أعماله الفنية.

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفى بدور الإنسان الفنان فى بناء الحضارة، وتغيير وجه الطبيعة فقد ذهب أرسطو إلى معنى الأدب يمكن أن يفهم حق الفهم إذا قورن بالطبيعة فالفن هو إدراك بشرى يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الإنسان وعلى هذا النحو يصبح الفن هو إعادة توجيه الطبيعة أو التكيف معها [1]. وإذا تصفحنا الكتب الخاصة بتاريخ الفن، وجدنا إلى أى حد تؤثر الإنسان فى البيئة ويتأثر بها منذ مطلع التاريخ ليس أدل على ذلك مما خلفه لنا من تراث فنى مادى يشهد بمجهوده المتواصل فى تطويع البيئة ومحاكاتها منذ مرحلته الحسية الأولى التى تشهد رحلته مع الفن منذ عصوره السحيقة، أى منذ المرحلة البدائية التى كان يسكن فيها الكهف فى الجبال.

---

(1) أروين أدمان: الفنون والإنسان: ت حمزة محمد الشيخ دار النهضة العربية 1965.

لقد مارس البدائى حرفة الصيد التى كان يصنع لها أسلحة خاصة من الحجر الصلب، كما إستخدمها كسلاح للدفاع عن نفسه ضد أخطار الحيوانات، وتقدمت الصناعة البدائية من الحجر إلى صناعة الجلود التى صنع منها الإنسان البدائى ملابسه.

وتعد معرفة الإنسان بالزراعة نقطة تحول فى حياته فقد عرف عن طريقها معنى الاستقرار حول مصادر المياه كما استفاد من طمى الأنهار فى صناعة الآنية وأدوات الطعام كما توصل إلى بعض الصناعات باستخدام ألياف النباتات[1].

وقد تمكن الإنسان فى هذا العصر المتأخر من صناعة الأوانى وزخرفتها، فضلاً عن صناعة التماثيل من الأحجار الصلبة، وكانت تمثل رموزاً لمعتقداته الدينية "السحرية" شكلها فى صورة طيور أو حيوانات. ثم طورها بعد ذلك وجسدها فى شكل إنسان.

والملاحظ على مجموعة الفنون البدائية السابقة أنها مقتسبة من البيئة أو تمثل محاكاة للطبيعة.

وإذا تتبعنا مسيرة الإنسان مع الفن لوجدنا أن كل خطوة فيه إنما تشهد بالعلاقة المتبادلة بينه وبين الطبيعة فى جميع مراحل حضارته منذ أقدمها وحتى العصور الحديثة والمعاصرة فقد صنع الأدوات التى استخدمها فى معيشته منها، كما صور وزخرف فنونه من وحيها المتعالى.

(1) محمد صدقى الجباخنجى: الموجز فى تاريخ الفن: ص7.

والحق أن استمتاع الإنسان الأول بالجمال الطبيعى لم يكن يحدث بصورة عفوية أو تلقائية. لكنه يتجه إلى تعريف الجمال من أجل دافع خفى ربما كان دينياً أو رمزيا أوفكرياً [1].

وتوالت عصور التاريخ وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التى تعبر عن اللقاء الأزلى بين الإنسان والبيئة.

الآراء المختلفة حول نشأة الفن:

ولما كان الفن هو التعبير المثالى عن العلاقة المتبادلة بين الإنسان والبيئة، فقد اختلفت الآراء حول تحديد نشأته التاريخية، وكثرت التساؤلات بصدد إرجاع نشأته إلى المجتمع (البيئة) أم إلى حالة الفنان النفسية ومزاجه الخاص، أو إرجاعه إلى دافع الحرب أو دافع اللعب أو غيرها من الدوافع.

وإذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية، التى تكون أحكامنا الجمالية، فأنه لذلك يتعين علينا معرفة النشأة التاريخية له. أو الأصل التاريخى للظاهرة الفنية.

وسوف نعرض فيما سيأتى للآراء والنظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن.

1- الفن، ظاهرة اجتماعية:

لقد أرجع عدد من رواد علم الاجتماع الفن إلى الظاهرة الاجتماعية وسموه علم الجمال الاجتماعى Esihetiques Sociale وهو ذلك الفرع من علم الاجتماع يختص بدارسة ظواهر الجمال والفن من

(1) هربت ريد: الفن والمجتمع ت فارس مترى ضاهر دار القلم بيروت 1975.

خلال المجتمع. وتحليل أهمية ووظيفة ونشأة وتطور الفن، وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى.

وكان شارل لالو وفلدمان feieldman هما أول من أطلق اسم علم الجمال الاجتماعى. على ذلك الفرع من الدراسة الذى يدخل فى موضوع دراسة علم الاجتماع الجمالى Sociologie Esthetique.

ومما ساعد على إدراج الفن ضمن مجال الدراسات الاجتماعية هو الاعتقاد بأنه (عمل اجتماعى) Travail asocial وأن الفنان هو رجل يحترف مهنة [1].

وعلى الرغم من أن مفهوم المعروف عن الفن أنه نشاط حر تلقائى يتميز بالحرية والانطلاق، بيد أن وجهة النظر الاجتماعية تذهب إلى نقيض ذلك وترى أن الفنان هو الفرد المحترف الذى يقوم بتقديم عمل إيجابى يكون له أثره فى صميم الحياة الاجتماعية، كما تتحدد النظره إليه باعتباره واقعة إيجابية لها أهميتها فى حياة المجتمع.

وليس ما هو أكثر دلالة على تغلغل النشاط الفنى داخل الكيان الاجتماعى، ومدى أهميته من اعتبار الفنان صانع ماهر، والنظرة للفن بصفته حرفة يشهد بذلك اهتمام الحكام فى العصور القديمة والوسطى بالفنون فكانوا يقيمون لها المواسم الفنية [2]. وينفقون عليها، أما فى القرن الثامن عشر فقد كان الفنان يجمع بين الفن والحرفة.

---

(1) Cassou, Jean: Situation De L' Art Moderne Editeur De Miniuit, Paris 1950 P50.

(2) Ibid.

ولقد عنى الفنانون فى خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر برسم صور الأمراء، وصناعة لوحات الهيكل، ونحت التماثيل التى كانت تزين القصور والمعابد وغيرها من الأماكن المخصصة للنشاط الاجتماعى. وعلى هذا النحو يصبح الفنان صانعاً، كما يصبح للدولة مركزها الحيوى فى توجيه الفن باعتباره نشاطاً اجتماعياً فى شكل استطيقى[1].

ويرجع تأثر الفن بالنظرة الاجتماعية إلى عهد اليونان وقد سبق أن أشرنا إلى دور أفلاطون فى التوجيه الفنى لخدمة الجمهورية المثالية، كما عرضنا لموقف أرسطو كذلك عن المحاكاة: أما علماء الاجتماع الجماليين الأوائل فقد جاءت نظرتهم للفن من خلال تاثير العوامل البيئية (الطبيعية والاجتماعية) على نفس الفنان وبالتالى على إنتاجه الفنى كما سبقت لنا إشارة إلى موقف العالم الجمالى إيتين الذى اتجه إلى دراسة الجماليات والفنون من خلال عوامل خارجية محددة، هى البيئة والوراثة والجنس وكذلك جويو وهو من علماء الجمال الذين أرادوا دراسة أثر شدة الحياة على شعور الفرد بالحاجة إلى الإبداع، والتعبير عن العبقرية الفنية.

وتخطى الموقف الاجتماعى جميع هذه الآراء إلى الظواهر الجمالية ذاتها التى تمثل أساس الشعور بالجمال، فقد ذهب علماء الاجتماع الجماليين إلى أن الشعور بالانسجام أو النفور وهو من المشاعر الفنية والخاصة بالفرد المتذوق التى يقاس بها قيمة وجمال الأعمال الفنية- إنما ترجع إلى الطابع المميز لمجتمع معين وزمان معين. فالآثار الفنية الجميلة هى التى ترضى الغالبية العظمى من الأذواق، أو هى التى

---

(1) Ibid.

تمثل "المتوسط الذهبى النظرى" الذى يصدق عند الجميع فى كل زمان ومكان.

والاتجاه الجمعى عند المدرسة الاجتماعية فى الفن لا يقلل من قيمة لأن الأخير هو منبع الفن أو أصل الظاهرة- لكن مع ذلك — لا يعطيه الحق الكامل والحرية التامة فى إنجاز ما يراه. لأن الفنان يكون عندئذ مرتبطاً بالجماعة ومتشبعاً بروحها. ومن ثم يسعى أهدافها الاجتماعية فتتحقق رسالته الفنية.

وهكذا يذهب الاجتماعيون إلى أن المجتمع هو مصدر القيم الجمالية، ولو أننا حاولنا الارتقاع بمستوى الفرد بأن نبلغ به حداً يمكنه من حرية الانطلاق والتعبير عن فرديته وذاته، ولكننا سنحاول فحسب التوفيق بين أصالته الخاصة، ورغبته فى الانطلاق بعبقريته الفنية، وبين حاجات المجتمع الذى يعيش فيه، وهنا فإن الفن أو النشاط الفنى- الذى يفترض فيه حرية الحركة- يظل قابعاً فى لا شعور الفنان ممثلاً فى ضمير ومطالب الجماعة، متأهباً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية.

وعلى الرغم من بقاء المشاعر الفنية داخل أعماق الفنان إلا أن تشكيل وإخراج هذه المشاعر إلى حيز الوجود أنما يعبر عن ضرب من العمل الفنى الممتزج بقيم المجتمع واتجاهاته الاجتماعية، وهكذا يصبح العمل الفنى مزيجاً من فردية الفنان وأصالته مصطبغاً بصبغة المجتمع الذى يمثل التجسيد النهائى لأسلوب وشكل هذا العمل وهذه هى وجهة نظر الاجتماعيين على ما يعبر عن ذلك جان كاسو [1].

---

(1) Cassou, Jean: Situation De L' Art Moderne Editeur De Miniuit, Paris 1950 P35.

وعندما نذكر النظرية الاجتماعية فى الفن يجدر بنا أن نشير إلى حد مؤسسيها وهو رائد علم الاجتماع الفرنسى إميل دوركيم E.Durkheim (1858- 1917) الذى ذهب إلى أن الفن عبث لا فائدة منه، وأن الفنون إذا احتلت مكانة عالية فى حياة الأمة لكان ذلك على حساب حياتها الجادة، ولكانت نهاية تلك الأمة الفناء الذريع[1].

وهكذا يربط دور كيم بين الفن واللهو ويرى أن الأول يتمثل فى النشاط التلقائى الحر، يقول فى كتابه تقسيم العمل الاجتماعى: "أن الفن ليس أكثر من الحاجة إلى إشباع حاجتنا وإلى بذل نشاط لا غرض منه سوى المتعة أو اللذة Plaisir "[2].

وإذا كان هذا الرأى لدور كايم قد وجد اتفاقاً مع بعض الآراء التى فسرت الفن بصفته نشاطاً حراً مثل كانت وشيلر وسبنسر فقد ذهبت بعض الآراء الأخرى إلى اعتباره عملاً وصناعة تعود على المجتمع بالخير والنفع. فقد حاول سوريو أن يبحث عن الصلة بين الفن والصناعة حتى يجد تبريراً لإدخال الفن ضمن الإنتاج الصناعى الذى يفيد المجتمع. محاولاً فى كتابه مستقبل الاستطيقا أن يبرز بعض الموضوعات الخاصة بأهمية العمل اليدوى، ومدى إقبال الجمهور على شرائه وتفضيله عن غيره من الإنتاج الصناعى[3]. ويرى سوريو أن الفن لا يمكن أن يكون مضيعة للوقت أو عبثاً لأنه إنما يمثل مجهود الإنسان عبر الأجيال مجسداً فى صور أو رموز أو فنون نحت أو عمارة وغيرها.

---

(1) دور كيم: التربية الأخلاقية ت د.السيد محمد بدوى مكتبة القاهرة 1955.

(2) Durkheim,E: De La Divison Du Travail Social. Alcan Paris 1902 P219.

(3) Souriau.E: L' Avenir De L' Esthetiques P.P 126-124.

ولما كان الفن عند الاجتماعيين منبثقاً من المجتمع وخاضعاً له، فمن ثمة كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعى أى يخضع لمجموعة من الشروط والعوامل غير الجمالية كالمادة والحرفة والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية، والنظم الدينية فضلاً عن النظام العائلى وقد أسهب شارل لالو Lalo.Ch. فى كتابه القيم "الفن والحياة الاجتماعية" L' Art et lavie social فى شرح وتحليل العلاقة بين الفن والنظم الاجتماعية السائدة فى المجتمع.

2- الفن والظاهرة النفسية:

تعد النظرية النفسية من بين النظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن على أساس سيكولوجى، وهى تتمثل فى نظرية فرويد، التى ترجع النشاط الفنى إلى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور، وعلى هذا النحو يصبح الفن هو التعبير عن مكونات العقل الباطن المترسبة بتأثير الغريزة الجنسية، وهكذا يصبح الجمال فى تصوره هو الشعور بتحقيق الرغبة أو على حد تعبير مصطفى سويف: "أن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة الذى لا تزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففى الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات" [1]. على حد قول فرويد [2].

ولقد حاول فرويد وأتباعه دراسة الإبداع الفنى عن طريق منهج التحليل النفسى، فقد تعرف فرويد على أسلوب الفنان بالتمييز بينه وبين الحالم، محاولاً إثبات أن أحلام اليقظة متوفرة فى العمل الفنى ولكننا

---

(1) مصطفى سيوف: الأسس النفسية لإبداع الفنى فى الشعر خاصة دار المعارف بمصر 1951.

(2) المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

لا نشعر بها مباشرة لأن الفنان يحاول التقليل من تضخم الأنا ، على عكس ما يفعل الحالم ، كما يجعل ذاته خارج العمل الفنى ويقدم لنا ما يشبه (الرتوش) متمثلاً فى الصورة الفنية الجميلة للعمل الفنى التى تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان[1].

وتعتمد نظرية فرويد فى التحليل على منهج تجريبى من الناحية الشكلية- فالباحث ينظر فى بعض الوثائق ويستنتج منها بعض الآراء ،ثم يحاول الوقف على الأسباب اللاشعورية للسلوك، حيث تظهر أغلبها وقد ظهرت الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها فكبت فى اللاشعور[2].

3- الفن والنشاط الأرستقراطى:

وفى حين فسر فرويد الفن بالرغبة فقد ذهبت بعض الآراء مثل رأى هربرت سبنسر إلى تفسيره باللعب وأعتباره نشاطاً ترفيهياً أرستقراطياً لا هدف له إلا شغل وقت الفراغ.

ولقد ذهب هربرت سبنسر وشيللر Schiller إلى اعتباره شيئاً كمالياً فى حياة المجتمع، وأنه قد خلق لكى يشغلنا وينينا قسوة الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو الترف أو ما إلى ذلك، ومعنى هذا أن تأمل الجمال لا يعد أن يكون ضرب من التسلية أو المتعة لأنه يمنحنا لذة خالصة تساعدنا على التخلص من متاعب الحياة الجدية.

---

(1) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه ص 71.

وكان الفيلسوف الألمانى كانت هو أول من اعتقد بأن الفن ضرب من اللهو أو النشاط الحرب الذى لا هدف له [1]. وأنه لا يعد أن يمثل وظيفة كمالية Instrument de luxe فى الحياة.

4- الفن والنشاط الاقتصادى:

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الفن وليد المجتمع كما يذهب البعض الآخر إلى أنه أداة كمالية فى الحياة وأنه حالة من حالات اللذة الخالصة التى يشعر بها الإنسان بدون غاية معينة، فإن هناك من الآراء من يذهب إلى أنه ينشأ من خلال النشاط الاقتصادى لأنه ارتبط منذ البداية بظروف العمل الجماعى، فإن تاريخ الفن يحدثنا عن أغنيات العمل فى الحقول وفى مواقع العمل الأخرى كالصيد مثلاً، أو أعمال البناء فقد كان هذا الغناء من الأسباب التى تيسر العمل وتخفف من وطأته وتسرع بالزمن ونحن نرى أن هذا التقليد الفنى قد استمر حتى يومنا هذا وهو يتمثل فى الأغانى الجماعية التى ينشدها عمال البناء، أو عمال التراحيل، أو المزارعين فى حقولهم أو غيرهم.

وعلى هذا النحو ارتبط العمل بالغناء، ومن ثم بالاقتصاد وبالفن على حد قول كارل بوشر [2].

5- الفن، وحالة الحرب:

وفضلاً عن اتجاهات المجتمع، والرغبة، والترفيه والاقتصاد فقد ربطت بعض الآراء بين نشأة الفن وبين حالة الحرب [3]. ويذهب أتباع الرأى من أمثال بوجلى إلى أن الحرب هى الأصل الأول فى نشأة الفن منذ

---

(1) Lalo Charles: Notion ' d Esthetique, Paris P.U.F 1952 P.P30-31.

(2) Cuvillier. Armand: Brecis De Philosophie Esthetique Librairie Armand Colin Paris 1954 P552.

(3) De Lacrix .H: Psyshologie De L' Art, paris Alcan 1927 P57.

أقدم العصور وذلك لما كان يقترن بها من مظاهر فنية متعددة مثل الأغانى والصرخات التى توقع الخوف فى قلوب الأعداء، وكذلك ملابس الجنود وأشكال تيجانهم التى كانت تصنع بطريقة تثير الرعب فى نفوس المعتدين، كذلك ما كان يصدر من صيحات للدعوة إلى الحرب بين القبائل المتنازعة عند البدائيين[1].

6- الفن، والدين:

وهناك من الآراء من تجعل الدين باعتباره نظاماً إجتماعياً هو أصل الفنون، وأن الفن قد نشأ ونمى فى أحضانه فقد بدأ مع رجال الدين والكهنة عند البدائيين وهم الذين كانو يسيطرون على مقاليد الأمور فى المجتمعات وكانوا يمثلون مركز الصدارة فى الاحتفالات والطقوس الدينية، كما عملوا على رعاية الموسيقى وألوان الفنون الخاصة بالكهنوت[2].

وكان العالم الاجتماعى أميل دوركيم هو أول من ربط بين الفن، وبين الدين باعتباره نظاماً اجتماعياً

(1) Ibid.

(2) Durkheim,E: De La Divison Du Travail Social. Alcan Paris 1902 P200.

الفصل السابع

مدارس الفن

مقدمة

مدارس الفن بين شخصية الفنان،والتطور الحضارى

1- الكلاسيكية:

2- الرومانسية

3- الواقعية

4- التعبيرية

5- الانطباعية(التأثيرية)

6- الرمزية

7- الوحشية

8- البدائية

9- التكعيبية

10- السريالية نقد الفن السريالى

11- الإشعاعية

12- التركيبية

مقدمة:

عرضنا فى فصل سابق لصورة عامة عن الفن القديم عند اليونان وفى العصر الوسيط،وعصر النهضة وسوف نبحث فى هذا الفصل عن نشأة ونمو الفن فى العصر الحديث فنلقى الضوء على مدارسه المختلفة، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد التاريخ التقريبى لنشأة الفن الحديث فقد رآه البعض وليد عصر النهضة الإيطالية إبان القرن الخامس عشر، فى حين ارجع البعض الآخر بدايته إلى القرون الوسطى كما تذهب آراء بعض الباحثين إلى تحديد بدايته ابتداءاً من القرنين الثامن والتاسع عشر.

ومهما يكن الأمر فمما لاشك فيه أن للفن الحديث مميزات يختص بها عن الفن القديم الذى كان يرتكز على تقليد أو محاكاة الطبيعة، كما كان يصدر عن قيم واتجاهات قومية ودينية فنحن نجد أن صورة الفن الأصيل عند الإغريق قد تمثلت فى محاولة توخى انسجام نسب أعضاء الأجسام كما اتسمت قوانينه الجمالية بالمثالية فى حين كان المصريون القدماء يسعون إلى تطبيق الواقعية على فنهم كما كان مثالوا العصور الوسطى المسيحيين يعملون على إبراز جوانب الزهد فى صورهم وفنونهم وهكذا ارتبط الفن القديم على مر عصوره بقيم واتجاهات المجتمعات التى اتسمت بالنزعات المثالية والأخلاقية.

أما الفن الحديث، والمعاصر فقد تميز بصفة عامة بروح الابتكار فالعالم المخلوق هو نفس العالم الذى خلقه الله منذ الأزل لم يتغير ولم يتبدل أمام عين الفنان وكل ما يجب عليه فعله هو محاولة تغييره من الداخل أى حسب تقديره الخاص. وهكذا فلم تصبح الصورة مجرد نقل حرفى للمرئيات فى الواقع بل غلب عليها تعبير الفنان الخاص، وما توحى له به مخيلته من نسب وأحجام وخطوط وألوان

وظلال ومن ثم أصبح هناك أسلوبين هامين يرتكز عليهما الفن الحديث هما: الأسلوب الشخصى البحت (الخاص) والأسلوب الصناعى المستخدم فى التصوير أو النحت وهو يمثل الطريقة أو الأسلوب الصناعى الذى يبتكره الفنان والذى يحاول من خلاله إبراز طابعه أو ملامحه الخاصة فى الفن من خلال خطوطه وألوانه وظلاله.

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا وجود عوامل ثلاثة تسهم فى إثراء الفن الحديث وتضفى عليه طابعه الخاص وهو أسلوبه الصناعى، وموضوعه الحيوى الذى يعتمل فى صدر الفنان، ويثرى مشاعره، والنموذج الذى يأخذ منه، ويحاول نقل بعض ملامحه سواء كان إنساناً أو حيواناً أو نباتاً مع مراعاة أن الإنسان ينقل عن نموذج فنه ما يستهويه هو أولاً، وما يترجمه، أى ما يستطيع أن يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

وسوف نتتبع فيما سيأتى إلقاء الضوء على مدارس الفن.

مدارس الفن بين شخصية الفنان، والتطور الحضارى:

إن الاتجاهات والمدارس الفنية على اختلاف أنواعها ما هى إلا صدى لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان وقضايا الواقع، أو هى أثر لجملة الأحداث التاريخية والتحولات الاجتماعية فضلاً عن النمو العقلى والتقدم العلمى السريع على شخصية الفنان.

وعلى نحو ما سبق فنحن لا نعنى بلفظ مدرسة أو اتجاه فنى معين أى اتجاه منفصل تماماً عما يحدث من تحولات فى العالم أو بما يجرى من تغيير وتقدم فى مجالات العلم بصفة عامة.

فمن الأمور الواضحة فى عالم الفن أن الفنان قد خصه الله بموهبة النفس الحساسة التى تتقبل أحداث التطور الحضارى، ومن ثم

تعبر عنها فعندما نجح الرحالة فى اكتشاف قارة أمريكا كان لهذا الحادث الخطير فى جغرافيا العالم أثراً ملحوظاً على خطوط الفنان التى جرت تصور العمق، ومن ثم بدث لوحاته ليست على نفس المستوى فقد اتسمت بالتدرج فى العمق، وكان هذا التغير فى خطوط الفن دليل على بعد سيكولوجى يكشف عن اهتمام الفن بالبحث عما هو بعيد أو النظر إلى البعد.

ولقد انعكست آثار الاتجاهات الفلسفية لذلك على الحركة الفنية فنجد أن الفن يتأثر بالاتجاهات المثالية والواقعية و الوجودية ولن أغالى إذ أقول أن بعض اتجاهات الفن الحديثة قد تأثرت إلى حد كبير بنظريات العلم فى مجال الرياضيات، مثل النظرية النسبية لأينشتين التى كان لها أكبر الأثر على اتجاه الرسم التكعيبى (الكيوبيزم) Cubism الذى يهتم فيه الفنان بتجزئ موضوع فنه إلى مساحات هندسية صغيرة لها زوايا حادة ويحاول تحليل السطوح كما يتخيل موضوعات فنه ويختصرها إلى أشكال هندسية خالصة، وهكذا يتحول الفن عند التكعيبيين إلى أشكال هندسية، كما تتراءى لخيال الفنان.

وفى حين تتحول الأشكال إلى مربعات ومثلثات وأشكال مخروطية ومكعبة وأسطوانية، فإن الرسوم تتحول إلى مسوخ وأشباح مرعبة، وأشكال جائزة الخطوط كأنها ممزقة بسكين من خلال الفن التعبيرى وهو ذلك الفن الذى يعبر عن روح الفنان القلقة فى عصر مضطرب قلق أيضاً يحاول فيه الإنسان أن يتخطى مصيره المحتوم، ويهرب من ذاته الضعيفة اليائسة فيرسم نفسه تارة عملاقاً وتارة قزماً تارة عظيماً وتارة ضعيفاً مشوهاً محقراً.... وهكذا تعبر الفنون عن روح الفنان فى عصرها.

وليس أدل على أثر الجوانب الحضارية على نفس الفنان من أن تقدم وازدهار الفن فى مجتمع ما يواكبه تطور ملحوظ وازدهار فنى مماثل، والدليل على ذلك هى وقائع التاريخ التى تشهد بأن تقدم الفن اليونانى قد جاء مصاحباً للحرية والازدهار الاجتماعى كما شهد الأدب الفرنسى فى عصر ديكارت- مجده الحقيقى حتى أنه قد سمى بعصره الأدب والمسرح الفرنسى ومدى ما أسهم به الرجلان على المستويين الفكرى والوجدانى فى العصر المزدهر، ولقد جاء هذا الأزدهار نتيجة ما شهده هذا العصر من نظام واستتباب لم تشهده فرنسا فى عهد لويس الثالث عشر الذى اتسم بالقلق والاضطراب والحروب مما أثر بدوره على الفن والفكر فى عصره.

وكان النمو العقلى للإنسان فى العصر الحديث وما صاحبه من تقدم علمى وتكنولوجى، تغيرت فى ضوئه الكثير من النظريات والمبادئ العلمية القديمة وأفسحت المجال لظهور نظريات جديدة، استحدثت المخترعات والاكتشافات العلمية التى كانت ثمرتها المتقدمة اختراع القنبلة الهيدروجينية التى جرت على البشرية ويلات الحرب والدمار وبثت فى قلب الإنسان الإحساس الدائم بالخوف والقلق.

وكان من الطبيعى أن يتغير الإنسان، وأن تتغير نظرته إلى العالم من جهة، وإلى ذاته من جهة أخرى وأن نجد فى الفن أثراً من ذلك الضعف والعبث واللامبالاة التى أصبحت السمة البارزة لإنسان هذا العصر، وبقدر سيطرة الآلة على الحياة فقد تغير وقع الزمان عن نفس الإنسان، فقد أصبح لا يشعر بذاتيته التى قدستها واحترمتها الفلسفات القديمة، لقد أحس الإنسان بأنه تائه وضائع وسط هذا العالم السريع الوقع وهكذا تحولت الفنون بالتدرج تساير موكب الفكر الحديث

فنجد أن الفن يعبر عن الذات الإنسانية وعما يجول فى عقلها الباطن من تمرد وثورة وسخط.

ولقد حاول الكثيرون من الفنانين تصوير الإنسان طويلاً، ضائعاً ضعيفاً كما صوره البعض الآخر ثائراً متمرداً فبدت لوحاتهم وهى تدور فى دائرة الفرد (الذات) وهكذا وجدنا أمثلة للعديد من الأعمال الأدبية التى تصور الشخص المنطوى المظلوم، الذى يعيش منغلقاً مع هواجس نفسه ومعبراً عن المخاوف والنوازع المظلمة التى تكمن فى أعماقه، وقد عبرت المدرستين التعبيرية والسريالية عن هذا الاتجاه ومن بين الأمثلة التى تصور الخوف والنوازع الشريرة هى "المجموعة السوداء" لجويا [1]. Goya (746- 1828) فقد تمثل فى هذه المجموعة عاملين لإثارة نوازع الخوف والشر فى الإنسان هما الألوان الداكنة التى تثير التشاؤم، والإحساس بالتوتر الذى يمكن ملاحظته على وجه الخصوص فى لوحة، مؤتمر العرافات يوم السبت كما يلاحظ من النظر إلى عيونهن، ومن شكل الثور الضخم الذى يلقنهن مهنتهن مدى التوتر والخوف الذى يسيطر على نفس من يشاهد هذه اللوحة.

ونحن لا نعنى بأثر المجتمع على الفنان إخماد ثورته النفسية الخاصة فإن الحرية هى الدعامة الأولى للفن كما أننا لا نعنى بذلك إيجاد قوة مؤثرة أو موجهة للفنان بما يعنى أن يصبح المجتمع الموجه الأول للفن لكننا نهدف من هذا العرض التاريخى إلى بيان أثر المجتمع على فكر واتجاه الفنان فالأخير لا يحيا مع ذاته وأحلامه فحسب، لكنه يتفاعل تلقائياً مع ظروف واتجاهات مجتمعه وينفعل لمبادئه، ويشجع أو

---

(1) Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art P37.

يحيط اتجاهاته ولكن من خلال ذاته أى عن طريق طابعه الخاص وبصمته المميزة.

وخلاصة القول أننا لا نود أن نسلب أى من الطرفين- المجتمع أو الفنان- القدرة على التأثير فى الآخر لأنهما متلازمان منذ أن وجدا، ومن وجهة أخرى فنحن لا نرمى إلى إلغاء موهبة الفنان وحريته فى التعبير، لكننا نرى أنه ليس من المستغرب أن نجده- وهو الشخص الحر الطليق- أسيراً لقضايا المجتمع الذى يعيش فيه، وأن ينطلق بعد ذلك معبراً بطريقته الخاصة عن واقعه الحضارى.

وهنا فقد أصبحنا نجد تفسيراً للفظة مدارس الفن فى أثر الاتجاهات الفكرية على الفنان ودوره السيكولوجى فى التعبير عنها.

وتأسيساً على ما سبق فيجب ألا يفهم من التعبير عن الفن بلفظ (مدارس الفن) أن هناك اتجاهات، ومدارس ضرورية له ينتسب إليها الفنانين، فالحق أن الفنان لا يعبر إلا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغير وجميع المحاولات التى تخلع عنه ذاتيته الخاصة هى محاولات مقضى عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادئ التى يتعايش معها ويلمسها فالفنان الحديث هو وليد عصر الآلة والسرعة والمادة وهو متمرد ثائر، أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء ساخط على ألوان التدمير والعذاب الذى ينتظر مصير الإنسان فإن الصور القبيحة والمنفرة والمنافية للأخلاق، أو الصور المظلمة والوحشة التى تسبب توتر النفس هى انبعاث نفس متمردةعلى واقع أثيم تريد إصلاحه وتعبر عنه بصورة واقعية مؤثرة لأنها لم تجد حولها ما يمكن أن تعبر عنه بصدق وحق أكثر من التعبير عن تمردها على الواقع المدمر الذى تعيش فيه.

إن هذا التعبير الحديث للفن إنما ينطوى على اللقاء الأزلى بين الفنان والواقع الذى يريد تغييره[1]. وإذ تأملنا هذا الموقف الفنى وجدنا أن الفنان هو سيد الموقف، فهو الذى يحرك ويتجه، ولا يتحرك أو يوجه وهو الذى بنفث غضبه وتمرده فى خطوطه وألوانه، كما يعبر عن أحلامه من خلال مدرسته أو مذهبه الخاص.

وبعد أن قدمنا للصلة بين الفنان والواقع الحضارى وأثر كل منهما فى الآخر.

نعرض فيما سيأتى مدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر.

1- الكلاسيكية *Classicism*

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية حيث بدت فى أكثر من صورة وذلك لاختلاف مذاهب فنانيها وتناولهم للاتجاهين الإيطالى واليونانى فى الفن.

وقد خضعت قيم العمل فى الفن الكلاسيكى إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية[2]. وحذت حذو الفن اليونانى القديم الذى كان يتميز بالوحدة والانسجام.

وتجدر الإشارة إلى ظهور العديد من التيارات والمدارس ذات الإتجاهات، الفنية المتداخلة فى هذه النزعة وكان لاختلاف اتجاهات الفن، فضلاً عن التغيرات التاريخية والاكتشافات الجغرافية أثراً فى ازدهارها، وفيما إتسمت به من طابع تاريخى وبطولى [3]. ويعد لويس

---

(1) Read .H: Art and Society London Faber 1945 P311.

(2) Read .H: The Philosophy Of Modern Art P.

(3) Ibid.

دافيد L.David وجيرارد Gerard وبرودون Prud' bon وجرو Gros من أشهر الفنانين الذين عبروا عن هذا الاتجاه الفنى خير تعبير.

2- الرومانسية *Romanticism*:

تمثل النزعة الرومانسية فى مجال الفن الثورة على الفن الكلاسيكى، والخروج على قيمه ومبادئه المثالية التى قيدته داخل إطارات مثالية ونموذجية لم يبرحها وقد تأثر المذهب الرومانسى بأكثر من منبع مثل: أدب وفن العصور الوسطى، والأدب المعاصر مثل الفن الإنجليزى والإيطالى وغيره.

وتجدر الإشارة إلى أن النزعة الرومانسية تختلف عن الكلاسيكية لأنها تبرز عنصرى الحركة والقوة، ولا تكتفى بتحديد حدود الأشكال الخارجية الجامدة. كان الفنان الفرنسى أوجين ديلا كروا Dela Croix هو المؤسس الحقيقى لهذه النزعة.

3- الواقعية *Realisme*:

المذهب الواقعى هو رد فعل للمذهب الرومانتيكى وهو يذهب إلى التركيز على موضوعات الفن التى تعالج قضايا الواقع الاجتماعى وخاصة قضايا الطبقة الفقيرة وهكذا فلم يعد الفن لذاته، أى لم يعد وسيلة لتحقيق اللذة أو السعادة فحسب، بل أصبح من الدعامات التى يعتمد عليها الفنان فى سبيل رفع أخلاق الطبقة الدنيا وتربية العمال.

وتجدر الإشارة إلى اهتمام هذه النزعة بالنواحى الحياتية والصغيرة التى تمس حياة العمال الكادحة فى حين إغفالها لسائر الجوانب الأخرى وخاصة الدينية فضلاً عن تميزها بالاتجاه إلى استخدام النتائج التى وصل إليها العلم التجريبى لكى تعبر عن موضوعات فنها

مثل كوربيه Courbet المدرسة الواقعية خير تمثيل حيث عبر فى فنه عن كل جوانب العمل فى المجتمع مثل عمال المحاجر والمصانع، وعمال الزراعة وغيرهم من أصحاب المهن الدنيا.

وقد ذهب الفنان إلى اعتبار المذهب الواقعى دعاية للمذهب الاشتراكى لأنه كان يركز على إبراز الجوانب التعسة والشقية من حياة الفرد، كما كان يصور مقدار الكفاح والمعاناة على قسمات وجوه الأشخاص بدون اهتمام كبير بالاضاءة والألوان وإبراز العنصر الفنى فى حد ذاته.

4- التعبيرية *Expressionisme*

لقد ظهر الفن التجريدى عندما استطاع الفن الحديث أن يصل إلى مرحلة التخلى عن تقديم تصوير دقيق وصحيح للمظاهر الطبيعية المتعلقة بالعالم الخارجى وعلى هذا النحو ظهر الفن التعبيرى[1].

وقد جاءت النزعة التعبيرية فى الفن محصلة للشعور بالتناسق مع الطبيعة فساعد ذلك على ظهور فنون عربية بعيدة عن الواقع، كما أدى ببعض الفنانين إلى اعتبارها بمثابة اندماج مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السيكولوجية البدائية التى عبرت عن معانى الحياة بالرموز، وبين الوجدان المشحون بالعاطفة وعلى هذا النحو فإن التعبيرين Expressiounistes يرفضون النظرة العقلية للجمال ويرون أن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التى تجعلنا نحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه فى طبيعتها المادية الموضوعية[2]. ومن ثم فالفنان التعبيرى لا

(1) Read.H: Art and Society , London Faber. 1945. P 79.

(2) Ibid.

يخلق موضعاً للجمال فحسب، لكنه ينقل مشاعره العارمة التى يحسها إزاء الموضوع يمثل النزعة التعبيرية روبنز Rubens (1577-1640) وفان ديك DyckV (1599-1641) الذى كان خير من عبر عنها [1]. كما كان تلميذاً لروبنز.

5- الانطباعية (التأثيرية) *Impressionism*

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية فى محاولتها إبراز تأثير المشاهد للوحة فى وقت رؤيتها، وترجع كلمة تأثيرية إلى رسم لوحة فنية عرضت فى معرض فنى فى باريس أقيم عام 1874 شارك فيه عدد كبير من الفنانين من أمثال مونيه، وبودان، وسيزلى، ورينوار، وبيساروا، وسيزان، وكان مونيه قد عرض فيه لوحة باسم "تأثير شروق الشمس" وهو نفس الاسم الذى أطلق على فنانى هذه المدرسة فيما بعد، كما كان وسيلة لنقد اتجاهها الفنى.

وقد اهتم مونيه Monet (1840- 1926) زعيم المدرسة التأثيرية [2]. برسم المناظر الطبيعية التى تتضمن الماء والسماء لأنها مواضع تظهر الضوء بشكل كبير كما تعد لوحته الرائعة "القنال الكبير فى البندقية" من أشهر لوحاته على الإطلاق.

وقد استطاع سيزان Ceaune (1839- 1906) فى نهاية القرن التاسع عشر تحديد معالم هذه النزعة التى امتزجت فى فنه بتصوراته الميتافيزيقية، تلك التصورات التى تؤمن بوجود حقيقة واحدة وأبدية

---

(1) Read .H: The Philosophy Of Modern Art P43.

(2) Ibid.

ودائمة وراء المظاهر المتعددة للطبيعة، وليس على الفنان إلا محاولة البحث عنها.

6- الرمزية *Symbelisme*

تهدف المدرسة الرمزية إلى الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الإنسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله، وهكذا تعتمد الرمزية على استبطان مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزم بحقيقة الموضوع الخارجى لأن الفن فى المحل الأول هو التعبير الشخصى عما يجول فى خيال ووجدان الفنان[1].

ووفقاً للنزعة الرمزية فإن محاولة الفنان رسم الطبيعة إنما تعنى أنه يريد تحقيق أحلامه التى يعبر عنها فى صورة رمزية تعبير عن أفكاره.

والفن الرمزى ينبغى أن يكون تركيبياً Synthetique كما يضم علامات Signes أودلالات خاصة، ويجب أن يكون شخصياً ذاتياً لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معنية، كما يتميز بالزخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه من التعبير عن أحلامه وأفكاره الحبيسة فضلاً عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والانفعال[2].

ومن أهم مميزات المذهب تنمية اتجاه الناس إلى تذوق الجمال، ومن ثم أخذوا يميلون إلى تجميل الأشياء المحيطة بهم مهما كانت صغيرة أو عديمة القيمة حتى لقد أصبح الجمال لازماً للحياة وشيئاً أساسياً فيها ولهذا فقد أحيت الفنون الصغيرة مثل فن صناعة الأوانى والأنسجة

---

(1) Ibid P 130.

(2) ماهر كامل، الجمال والفن ص 275.

والزجاج وغيرها [1]. وفضلاً عن هذه المميزات فقد كان هذا المذهب مقدمة وتمهيداً لمذاهب الوحشية والبدائية والتكعيبية والسريالية التى ظهرت فى القرن العشرين.

7- الوحشية *Fauvism*

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالى عام 1905-1908، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم، ولم يعبأوا بتقاليده، فاتخذوا من البساطه مبدأ لهم وتوخوها فى أعمالهم الفنية.

ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصروا على تطبيق مبدأ البساطة فى حياتهم الفنية وأعمالهم لكنهم سعوا إلى الحياة فيها، وممارستها، ففضلاً عن كونهم فنانين فقد امتهنوا مهناً بسيطة ومتواضعة.

وتمثل الحرية فى هذا المذهب ضرباً من التحرر اللونى، وعدم اختلاط الألوان وامتزاجها واختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التى لا انسجام فيها [2].

ويعتبر لويس فوكسل Vauxelles. L هو أول من أطلق هذه التسمية على هذا المذهب، كما يعد روو Rouault ودونجن Dongen وفلامنك Flaminek وكذلك ديران Durain من ممثليه المشهورين.

8- البدائية *Primitivisme*

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

تمثل النزعة البدائية الحركة الفنية المنبعثة من المذهب الوحشى، وهى تمثل أكثر صورة اتجاهاً للوحشية[1]. ولهذا سميت بالبدائية. تعد أعمال هنرى روسو Roussoau.H واوترلو Atrillo خير ممثل لهذه النزعة المتطرفة فى الوحشية.

9- التكعيبية *Cubism*

تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسى المعمارى ولا تعد الطبيعة أن تكون فى نظر فنانيها مجرد شكل أو صورة هندسية.

وقد ذهب التكعيبيون إلى استخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروطى والكروى، كما أخذوا فى تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم فى خيالهم[2].

وقد مرت التعكيبية بمرحلتين فى تصورها الأولى هى المرحلة التحليلية حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرئيسى أما الثانية فقد اتسمت بالتركيب أو التوفيق وتحرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة فاستخدم الألوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها[3].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

وللفن التكعيبى دوره الكبير فى فن الإعلان والصناعة وفى فنون النحت والحفر ويعد بيكاسو Picasso وبراك[1]. Epraque من أبرز ممثلى هذه المدرسة.

10- السريالية *Surrealisme*:

إذا كانت الوجودية تمثل النزعة التى تقف ضد المذاهب العقلية فى الفلسفة فإن السيريالية تقوم بنفس الدور فى مجال الفن، وإذا كان التيار الوجودى قد صاحب ظروف نشوب الحرب العالمية بما جرته من دمار وويلات على الإنسان فإن النزعة السريالية التى عرفت فى مبدأها باسم الدادية Dadism وظهرت فى سويسرا فى بادئ الأمر إنما تمثل بالنسبة للفن نفس تعبير الاتجاه الوجودى فى مجال الميتافيزيقا فهى النزعة التى تعبر عن الإنسان وتحاول تأكيد ذاته وإبراز معاناته وضياعه فى وسط عالم متغير قبيح ومشوه.

وسوف نوجز فيما سيأتى خصائص هذه النزعة وهى:

1- الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أى قواعد عقلية أو جمالية.

2- الدعوة إلى رفض العقل الذى تسبب فى جلب الدمار والخراب على الإنسان.

---

(1) ظهرت هذه النزعة فى بداية الأمر فى سويسرا وعرفت باسم حركة الدادا Dada ثم تسربت بعد ذلك إلى فرنسا فى عام 1942 بيد أنها ظلت تدور فى نطاق العقل ولم تتجه إلى الفن.

3- الدعوة إلى تمجيد القيم القديمة والعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة الأولى.

وتعبر النزعة السريالية عن أحلام الفنان بطريقين هما: الأول الرسم الحرفى الآلى من الطبيعة، وهو رسم دقيق جداً مع خلق علامات ليست ذات معنى، أما الثانى فهو يعبر عن أحلام الفنانين بطريقة غريزية تكشف عن رغباتهم الجنسية الدفينة وذلك من منطلق أن الفن تعبير غريزى يعد سلفادور دالى وجورجيو دى شريكو وأندريه ماسون ممن يمثلون هذه النزعة.

نقد الفن السريالى:

لقد أثار المذهب السريالى الكثير من النقد فى تاريخ الفن، كما اختلفت حوله الآراء فقد ذهب البعض إلى اعتباره فناً راقياً أصيلاً فى حين نظر إليه البعض الآخر باعتباره ضرباً من الفن الهابط العابث الذى لا قيمة له.

وفضلاً عن ذلك فقد ذهب البعض الآخر إلى افتراض قصوره عن مخاطبة العامة، واقتصاره على مخاطبة الطبقة المثقفة فنياً، كما ترى بعض الآراء أنه لا يعبر عن ثمة معنى على الإطلاق، وأنه لا يخاطب إلا العقول الخاصة القادرة على التجريد لأنه ينطوى على معانى مجردة ونواحى عقلية.

ولقد استطاع كل من نوعى الفن القديم والحديث أن يفرضا نفسيهما على الجمهور بصفة عامة سواء كان عادياً أو عالى الثقافة، لكن الفن السريالى أو فن القرن العشرين بصفة عامة أصبح مستعصياً على فهم الرجل العادى وهو ما يمثل الغالبية العظمى من الجمهور.

وعلى هذا النحو أغلق الطريق بين الفنان والجمهور العادى لأن الأول أصبح يعبر عن موضوعاته بطريقة لا شعورية وغامضة لا يكاد يفهمها المتذوق العادى لأنها تعبر عن اتجاه الإنسان إلى التحرر من كبت نفسه، ومحاولة سيطرته على العالم وعلى هذا النحو تتحرك دوافع الفنان الدفينة لرسم خطوط وأشكال تعبر عن رغباته وأحلامه وآماله التى تبدو فى صور خيالية خرافية صعبة الفهم على المشاهد [1].

11- الإشعاعية *Reyonism*

ظهرت فى عام 1913 وهى تعتمد على إبراز عنصر الحركة ومن ثم تعمل على الربط بين الزمان والمكان [2]. حتى تظهر البعد الزمانى وسميت بالإشعاعية لأن الفنان يراعى إبراز الأشعة الكونية فى أعماله التى تبدو على شكل خطوط [3].

12- التركيبية *Constructivism*

وعلى عكس ما تذهب الواقعية الطبيعية، ترى هذه النزعة التى نشأت عام 1920 ضرورة تخليص الفن من المحاكاة والتقليد، وتوجيهه فى سبيل إبداع موضوعات جديدة والعمل على تركيب أشكال لا صلة لها بالواقع بحيث تتسم بالابتكار [4].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الضرب من الفن يقوم على اعتبارين هامين هما: اعتبار الزمان الذى تبرزه الحركة، والمكان الذى يكشف عنه الفراغ.

---

(1) Read. Herbert: Art Now P97.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

الفصل الثامن

عناصر العمل الفنى

مقدمة

1- المادة.

2- الموضوع.

3- التعبير.

مقدمة:

يتميز العمل الفنى بأنه يضعنا أمام شىء محسوس ندركه بحواسنا، ونحسه بمشاعرنا، ونحدسه بوجداننا، ومن ثم يبدو لنا موضوعاً جمالياً نستمتع به خلال المكان والزمان، أى سواء كان موجوداً فى المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف أو من خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة فى السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية.

والعمل الفنى الذى نتعايش معه هو موضوع كلى له تركيبته البنائية وعناصره الأساسية التى لا يستطيع أن يبدو متماسكاً بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التى تجعله مجسداً فى موضوع حسى متماسك ومنسجم فى مادته كما ينطوى كذلك على مدلوله الباطنى العميق الذى يشير إلى موضوع خاص، ويعبر من وجهة أخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المشاهد بغير أن يلمسها فى الواقع المحسوس.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا أن للعمل الفنى بناء خاص وتركيب زمانى ومكانى ضرورى لوجوده، فهو فى حاجة إلى البناء "المكانى" Spacial الذى يتجسد من خلاله مظهره الحسى الذى يتجلى عليه بصفته موضوعاً جمالياً، كما يحتاج كذلك إلى البناء "الزمانى" Temporel الذى تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحى الباطنى الذى يعبر عن طابعه الإنسانى.

وتأسيساً على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الفنى يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هى المادة، والموضوع، والتعبير.

وسوف نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر محاولين تحليله وبيان أهميته فى بناء العمل الفنى.

1- المادة *Matiere*

تمثل مادة العمل الفنى المادة الخام التى يشكل منها الفنان موضوعه الاستطيقى، ولكل عمل فنى مادته مثل اللفظ فى فن الشعر، والصوت فى فن الغناء، فضلاً عن الحركة فى فن الرقص، والحجارة فى فن النحت، وجميع هذه المواد الخام لا تكتسب صبغتها الجمالية أو شكلها الاستطيقى. مالم تتناولها يد الفنان المبدع بالتحوير والتغيير فتتحول هذه المواد الجامدة إلى أخرى طيعة مرنة قابلة للتغيير والتعديل الذى يلائم الشكل الفنى الذى يرغب فيه الفنان ويتوقف تغييرها وتعديلها وتشكيلها على مقدار ما يبذله الفنان من جهد ومهارة.

والمادة ليست شيء هين أو سهل التناول، إنها صلبة عنيدة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة ومن الأمثلة الواضحة على مقاومة المادة هى الحجارة المستخدمة فى فن المعمار والنحت فهى من أكثر المواد مقاومة للفنان عن أى مادة فى أى فن آخر.

ومادة العمل الفنى ليست هى المادة المأخوذة من الطبيعة كما هى، بل هى المادة التى عانت من طرق الفنان وتغييره لها، وحفره فيها وهى عنصر هام فى بناء وتكوين العمل الفنى، لأنه بدونها لا يصبح له بنية محسوسة أو مرئية تجذب إعجاب المشاهد والمتذوق وبدونها كذلك يظل العمل الفنى أسيراً لخيال الفنان بدون أن يتحقق فى الواقع المادى الماثل للأعيان.

ويذهب ديفرن إلى أن جمال العمل الفنى ينحصر فى المقام الأول فى جمال مظهره الحسى الذى يتجسد من خلاله ويظهر فيه وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التى تقدمها لنا مواد مثل الخشب، أو الحجارة ومحاولة إظهارها فى الشىء المحسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعون إلى ذلك.

وقد يظن البعض أن الفن أو المجهود الفنى المتواصل الذى يغير من المادة الطبيعية إنما يحولها إلى شيء آخر مغاير تماماً لما يكون عليه فى الواقع- بما يعنى أن المادة فى العمل الفنى لا تعد أن تكون شيئاً خلق أو صنع منه العمل الفنى فحسب[1]. بحيث تنتفى قيمتها على أثر خلق العمل أو الانتهاء منه- أو تكاد تكون شيئاً عديم القيمة، بيد أننا حين نتكلم عن المادة فى العمل الفنى إنما نقصد بها تلك المادة التى تحولت إلى شكل استطيقى باعتبارها عنصراً لازماً وضرورياً فى بناء العمل الفنى ذاته، وأنه يستحيل بدونها بنائه كما يصبح بدونها مجرد أحلام فى خيال الفنان الرحب.

ولعل السبب فى إغفال البعض- أتباع النحت المجرد لمادة العمل الفنى وعدم التركيز عليها هى أن الخلق الفنى للمادة إنما يحولها إلى شكل جديد، وإلى كيفيات حسية مختلفة تماماً عن المادة الطبيعية الخام مثل تصنيفها وتحويلها إلى عمل جمالى.

ويزداد ظهور المادة ويقل حسب نوع الفن فهى تظهر بشكل كبير فى فنون العمارة والنحت[2]. فى حين أنها لا تبرز كثيراً فى فنون

---

(1) Dufrenne.M: Phenomenologie de L' Experience Esthetique P 379.

(2) Ibid.

مثل التصوير والموسيقى أما فن التمثيل فإنه لا يدع مجالاً لظهور المادة فى العمل الفنى بيد أن المادة باعتبارها عنصراً من عناصره، لابد أن تظهر بشكل أو بآخر من خلاله[1].

ويقوم العمل الفنى على أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدى دوره المطلوب منه، فالأنغام مثلاً تؤدى دورها فى المعزوفة، والخطوط تؤدى مهمتها فى فن التصوير أما السطوح فإن لها دورها البارز فى فن المعمار كما أن الشخصيات كذلك تقوم بدورها الفعال من خلال العروض السينمائية والمسرحية.

ويعتمد العمل الفنى على عنصرى الحضور والغياب بحيث تظهر الأشكال والصور البارزة فوق الأرضية العادية من الأشكال أو الصور الثانوية، وقد نجد أن الفنان يهتم بلون أرضية اللوحة فى حين يبرز فوقها ما يريد تصويره من صور وأشكال بارزة وهكذا يبدو العمل الفنى أمامنا عملاً استطيقيا[2].

وإذا كانت المادة هى العنصر الأول من عناصر العمل الفنى فإنها يجب أن تتسم بالوحدة مع وجود التنوع أو بما يعرف بوحدة التنوع[3]. Unite d' ume Variete فالعمل الفنى لا بد أن ينطوى على تعدد فى أشكاله وحركاته وصوره، كما يتميز بالوحدة التى تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل فى الأثر الفنى بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة فى زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه، ويشعر بديمومته الباطنة التى تعبر عن الوحدة والكلية.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

2- الموضوع *Sujet*

يمثل الموضوع العنصر الثانى من عناصر العمل الفنى وهو يعبر عن الموضوع الممثل فى العمل كأن يكون لوحة أو تمثال، أو أغنية أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من أعمال فنية.. وفى هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علاقة Signe تشير إلى شئ أو حقيقة أو قضية معينة.

وتثير مشكلة الموضوع فى العمل الفنى الكثير من التساؤلات فنحن نجد أن الأعمال الفنية ليست جميعاً بذات موضوع مثل فن العمارة أو النحت، كما نجد أن بعض المصورين قد ذهبوا مذهباً تجريدياً فى أعمالهم الفنية أمثال بربارا هيبوورث فى لوحاتها أو تماثيلها التى لا تعبر عن أى محاكاة للطبيعة، بل تعبر عن رسوم وقطع من النحت التجريدى(1). فضلاً عن تماثيل المثال الإنجليزى هنرى مور، ولوحات بيكاسو Picasso وبراك وغيرهم فإنها تمثل أعمالاً تجريدية فاقدة لطابعها التمثيلى وليست بذات الموضوع.

والحق أن الكثير من الفنون لا تستطيع أن تقوم بدون أن يكون لها موضوع مثل فنون النثر والرواية أو الفنون التمثيلية حتى الموسيقى نفسها التى تعبر عن فن بدون موضوع أو مضمون قد تدخل ضمن ميدان الفنون التمثيلية وتحاول المحاكاة، فنحن لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية أو قطعة من النثر أو الرواية ليست بذات مضمون أو معنى.

وتجدر الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية لم تأخذ فى نبذ الموضوع والاهتمام بالتجريد إلا منذ أن نادى الفنانون بوجود لغة خاصة

---

(1) Read Herbert: The Philosophy Of Modern Art . Faber, London 1951 Realism Abstraction in Modern Art PP 88.104.

للفن. وأنه من الخطأ الاستناد إلى الموضوع لأن العمل الفنى فى صميمه هو الصورة، أو هو خلق مجموعة من "العلاقات الصورية".

ويحاول علماء النفس أن يربطوا بين الموضوع الفنى وبين حالة الإبداع عند الفنان، الذى يمثل الموضوع الدليل القوى على الجانب الإبداعى فى شخصيته، وهو رمز أو علامة على فنه، أو هو طابع خاص له. فليس مهمة الفنان أن يحاول تمثيل الموضوع أو محاكاته، لكنها تنحصر فى التعبير عنه حسب ما ينكشف له. حتى إن بعض الفنانين التجريديين يسمون أعمالهم الفنية بمسميات معينة، مما يعطى دليلاً على أن لهذه الأعمال ثمة موضوعات خاصة فى أذهانهم.

والحق الذى لا مراء فيه أن أى موضوع فنى لابد من أن ينطوى على موضوع ما مهما بلغت درجة تجريديته أو رمزيته فإنه من خلال التجريد أو الرمز إنما يعبر عن موضوع ما أو اتجاه فكرى معين، والفنان عندما يريد التعبير عن موضوعه فإنه لا يحاول رسم الطبيعة كما يفعل العالم أو الجغرافى، لكن يرسمها على نحو ما يحدسها أو حسب ما تتكشف لحساسيته الوجدانية.

3- التعبير *Expression*

لما كان الفنان هو ذلك الإنسان الذى يحاول تغيير الواقع وتبديله والسعى إلى السمو عليه، ومن ثم رأى ضرورة تنظيمه، والاجتهاد فى كشفه عن طريق وجدانه وذلك بواسطة التعبير.

ويعد التعبير وهو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى، فإذا كانت المادة والموضوع يعدان من عناصر العمل الفنى المتكامل فإن التعبير العنصر الثالث الذى يكمل العنصرين السابقين.

والفنان الأصيل هو الذى يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذى يأثر القلوب فالإنسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفنى، لكن تعبيره وحده هو الذى يظل ماثلاً أمامه متغلغلاً فى شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهوله.

وعلى هذا النحو يصبح التعبير عنصراً هاماً من عناصر العمل الفنى.

ويعد التعبير من أعسر عناصر العمل الفنى قابلية للتحليل ذلك لأن مضمونه شيئاً عقلياً يمكن أن يتناوله الفهم والإدراك لكنه يعبر عن مضمون شعورى وجدانى يستعصى على التحليل والتفسير.

والحق أن التعبير إنما يمثل العنصر الإنسانى فى العمل الفنى ذلك لأننا نحدسه سريعاً، فضلاً عن أنه يمثل الصلة القوية التى تربط بين الفنان وعمله الفنى، ونحن لا نستطيع أن ندرك هدف الفنان من وراء ما يعنيه فى فنه إلا عن طريق ما يعبر عنه هذا الفن الذى نستطيع حدسه والشعور به، وهكذا يصبح التعبير الفنى هو الجسر الذى يربط بين الفنان وذوات المتذوقين عندما يعبر لهم عما يحلم به الفنان.

ولما كان التعبير عن الروح الذى يبرز من خلال العمل الفنى لكى يعرفنا بمسار الفنان، ويكشف لنا عما يجيش فى نفسه ومشاعره فهو من ثمة يمثل الأداة التى تصنع التواصل بين الفنان والجمهور.

والتعبير الفنى يختلف عن التأثير، فإنه ليس من الضرورى أن يصبح العمل الفنى مؤثراً، إلا أنه ربما حال الانفعال الشديد دون حدس تعبير العمل الفنى، بمعنى أن شدة الانفعال (التأثر) ربما حال دون إدراكنا للتعبير الفنى.

ويتميز التعبير الفنى المميز للعمل الفنى بالوحدة والكلية فهو لا ينقسم إلى عدد من الأجزاء أو المراحل التى تمثل ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتتابعة وإنما هو "وحدة" تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة (1).

ويرى دفرن أن العمل الفنى هو الذى يبرز من خلال التعبير الوجدانى.

وفى ضوء التعبير يتحول هذا العمل من حالته الموضوعية التى يكون عليه فى الواقع إلى حالة انفعال وجدانى، وتصبح الأعمال الفنية التى تندرج تحت أنواع الفنون المختلفة محاولة فنية لنقل الإنسان إلى الواقع الذى تعبر عنه ببعض المقولات الوجدانية (2).

ولما كان التعبير هو ذلك العنصر الذى يكمل بناء العمل الفنى متآذراً مع عنصرى المادة والموضوع فمن ثمة يتبين لنا وحدة العمل الفنى الناجمة عن الاتحاد بين المادة والموضوع والتعبير.

---

(1) Dufrenn.M: Phènomenologie de L' Experience Esthetique P.406.

(2) Ibid.

الفصل التاسع

بناء العمل الفنى

مقدمة

1- كروتشة: الفن حدس، وعيان.

2- آلان: الفن تنفيذ وإنتاج.

3- سوريو: الفن وحدة النشاط الفنى والصناعى.

4- فيكتور باش: الفن لهو.

5- سنتايانا: الفن جمال، ولذة.

6- جون ديوى: الفن خبرة.

7- أندريه مالرو: الفن حرية، وإبداع.

8- كامى: الفن تقبل، وتمرد.

مقدمة:

ليس هناك شك فى أن الإلهام هو المبنع الأول للفن فالعمل الفنى (الجمالى) هو الذى ينبثق عن فكرة ملهمة، يتحمس لها وجدان الإنسان الفنان، لكن هذا الإلهام والإشراق الذى يحضر الفنان فى لحظات مفاجأة، ويساعده فى خلق عمله الفنى ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة فى خلق العمل الفنى (الجمالى) ذلك لأن هناك عمليه أخرى- وهى التحقق أو الإجادة التى تعتمد على الصنعة والتنفيذ- تلعب دوراً هاماً فى تحقيق العمل الفنى فليس للإلهام قيمة كبرى فى مجال الفن مالم تتحقق فكرته من خلال عمل جميل ورائع، يلعب فيه التنفيذ دوراً كبيراً وهاماً.

ولقد اختلفت وجهات نظر علماء الجمال المحدثين والمعاصرين فى تعريف الفن، وهل هو تنفيذ وإنتاج فى المحل الأول، أم أنه إلهام وسحر مفاجئ لا صلة له بعالم الواقع، أى أنه فكرة لا أهمية لتحقيقها أم أنه يجمع بين عاملى الفن، والصناعة فى وحدة لا تنفصل، أم أنه ليس فناً أو صناعة، لكنه لهو ولعب على ما تذهب إلى ذلك بعض الآراء، وهل يمكن النظر إلى قيمة العمل الفنى من خلال ما يحققه للفرد من شعور باللذة أو السعادة؟ إن هذا التساؤل قد دار بخلد علماء الاستطيقا، فضلاً عن آراء ترى فى مفهوم الخبرة أساساً للخلق الفنى، والمتعة النفسية، وأن إبداع الفن قائم برمته على ممارسة التجربة أو الخبرة الواقعية وما يتصل بها من عمق الإحساس بالواقع وممارسة تجربته، وتحصيل خبرة عنه.

وتذهب بعض الآراء إلى أن العمل الفنى هو نتاج ممارسة الإنسان لحريته وإحساسه العميق، بذاته، ونمو وعيه وأنه بهذه الطريقة- أى عن طريق الفن- يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون، وعالمه الواقعى

فيخلق لنفسه عالماً خاصاً من تأليفه، وإلهامه المبدع وهو فى هذه المحاولة لا ينقل أى صورة من الواقع، أو يحاول تقليده.

وفضلاً عن الآراء السابقة فإننا نجد أن هناك من يذهب إلى أن الفن، هو إطلاق سراح حرية الإنسان فى التعبير عن واقع يرفضه ويتمرد عليه.

وهكذا تتعدد الآراء وتتباين النظريات بصدد العمل الفنى الجمالى فمنها من يذهب إلى أنه عالم الإلهام والحدس ومنها من يتمثله فى أفكار الإبداع والتنفيذ أو اللهو واللعب أو اللذة والمتعة، أو الخبرة الواقعية فضلاً عمن يتمثلونه فى فكرة الحرية المبدعة، أو فى شعور التقبل والتمرد.

وسوف نتبين فيما سيأتى مجموعة الآراء والنظريات التى قيلت فى شأن تفسير العمل الفنى.

1- كروتشه: الفن حدس وعيان

بندتو كروتشه Croce Benedetto (1866- 1952) هو فيلسوف وعالم جمالى إيطالى، كان أحد أتباع التيار الهيجلى الجديد، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية وأرسوا دعائم المثالية المطلقة، أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب "فلسفة الروح" (1902- 1917) أما كتبه الخاصة فى مجال الفنون والجمال فهى على التوالى: كتاب "الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعانى" وصدر عام 1902 والمجمل فى علم الجمال وصدر فى 1911.

وإذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو- كما يشير عنوان المؤلف "فلسفة الروح" فسوف نجد أن لمبحثه فى الفن والجمال مكانة

هامة فيه، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية"[1] Intuitive التى أشارت اليها فى تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية فى هذا المؤلف، كما أنه قد أحله فى المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحى.

يقول كروتشه فى استهلال كتابه "المجمل فى علم الجمال" أن الفن عيان Vision أو حدس intuition وأن ما يخلقه الفنان إنما هو صورة image أو وهم ومن ثم فإن كثيراً من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفنان وهذا لايجانبه الصواب، فالفن حقيقية هو هذه المفاهيم جميعاً التى تصب فى النهاية فى كلمة الحدس أو العيان أو "علم التعبير"[2].

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن يقوم بتعريفه على نحو ما سبق يخرج من هذا التعريف بمجموعةمن خصائص العمل الفنى اللازمة أو الضروية لكونه (حدس أو عيان) أو هى:

1- ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait Physique وهذا يعنى ألا ننظر بوصفه ظاهرة طبيعية، أى أنه يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التى تقبل القياس أو التجزئة وكذلك فإنه لا ينبغى النظر له باعتباره رمزاً من رموز الرياضة، أو شكلاً من أشكال الهندسة (كالمثلثات والمربعات أو المكعبات أو غيرها).

وينكر كروتشه محاولات بعض العلماء رد هذه الظاهرة الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة، وكأنهم بذلك يحاولون إرجاع

---

(1) Croce,B: Estheique Comme, Science de L'Expression et linguistique Generala. Faris Giard.Briere 1904. P.1.

(2) Ibid P127.

الشيء (الجميل) إلى آخر يبدو فى شكل طبيعى يمكن قيامه، وتعداده، وإجراء التجارب عليه، إن كروتشه يذهب مع هذا الرأى إلى نهايته فيتصور أنه بإمكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا بيد أنه عند هذه اللحظة التى يستحيل فيها من مجرد "الجميل" إلى مجرد سطع عادى يتكون من مقادير معينة من الألوان، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة، فإنه يصبح واقعة فيزيقية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التى تقسمها وتحيلها إلى أجزاء صغيرة، أو ظاهرة عادية تخضع للفحص التجريبى.

ويرى كروتشه استحالة وجود ذرات مادية أو أصل مادى للظاهرة الجمالية حال تذوقها لأنه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء. مصنوع له لون وشكل مختلف تماماً عما تبدو عليه الأعمال الفنية ولو أن فناناً أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين.

وخلاصة القول أن العمل الفنى هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التى تخضع لقوانين العلم الرياضى والطبيعى من حيث أنه خلق خاص، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادى العلمى. وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك الحكم على ظاهرة الجمال- التى تعبر عن حقيقة روحية تتفعل بها [1] بالتلاشى.

ولما كان الفن حدساً فقد لزم عن ذلك ألا يكون فعلاً نفعياً ينبغى الإنسان من ورائه الحصول على اللذة أو اجتناب الألم. وعلى هذا

---

(1) Croce,B: Brevaire, d' Estheique, Payot Paris 1923 P12.

النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك، والأفعال، فليس له ثمة علاقة بمشاعر اللذة أو الارتياح، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعوراً بالحزن أو الفرح، لكن ذلك لا يعنى أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن أو حدسه.

ويقوم نقد كروتشه لإتباع مذهب اللذة فى الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف بالجمال، والإحساس بالملائم Agreable.[1] وهذا الأمر يمكن أن يحدث فى ضروب أخرى من النشاط الروحى ولهذا فإن كروتشه ينزه العمل الفنى عن كل ضروب المنفعة ويسمو به فوق مستوى حاجة الإنسان وميوله ورغباته وحتى فوق مجرد إحساسه بالملائمة أو السعادة.

وفضلاً عن إنكار كروتشه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية، أو فعلاً نفعياً، يضيف إنكاره فى أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً، وهو يذهب إلى أن الفنان ليس فى حاجة إلى فعل الخير فى فنه، أى ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية، فإذا كانت الأخلاق هى شيء ماس بحياة رجل الفضيلة والأخلاق فإنها ليست على نفس المستوى من الأهمية بالنسبة للفنان، وهكذا يصبح الفن حراً طليقاً فيما يتصوره فى مخيلة صاحبه، فتقييم العمل الفنى لا يكون على مستوى الأخلاق، أو عدمها، واللوحة الفنية التى تجذب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية أو دينية أو متزمتة أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالعقل الفنى هو الخلق الخاص بذاته الذى لا ينقص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق، فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات والقصص الأدبية

---

(1) Ibid PP.

والأفلام السينمائية أحياناً ما ترمى إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف. إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن، أو هابطة فى الموضوع أو الأسلوب.

وفى ضوء ما سبق فإن كروتشه ينأى بإنكاره الثالث عن اتجاه بعض المدارس الفنية القديمة والحديثة التى دعت إلى سياسة التوجيه الفنى، كما تعدو إلى أن يكون الفن موجهاً لخدمه أهداف المجتمع الاجتماعية والقومية والأخلاقية بل والدينية كذلك.

وفى ضوء إنكاره أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فإن حدس الفن عنده يختلف عن مثاليته، كما جاءت عند أفلاطون فالأول يعزل الظاهرة الفنية ويخرجها من حيز الوجود الديناميكى الفعال، ويرفض أن تكون شيئاً فى نطاق العالم الطبيعى أو الأخلاقى أو العقلى، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان فى حين أن أفلاطون قد رآها فى مثال الجمال الغائب فى جزئيات العالم الأرضى الذى لا يحصل إدراك تام له إلا فى عالم المثل ومع أن كورتشه قد نزه الجمال عن علائق الحس والمادة والعلم والسلوكيات، وهو بذلك يكون قد اقترب من مثالية أفلاطون الجمالية بيد أنهما يختلفان تماماً فى ناحية التطبيق العملى للفنون والجماليات على أذواق الأفراد فقد كان الأول يستبعد أى تاثير صادر عن هذه الظاهرة باعتبارها موجودة بذاتها، ومدركة فى ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها فى استقلال تام عن أى غرض خير أو شرير ومن ثم يستبعد أثر الفنون التى تمس وجدان الإنسان، وتنمى فيهم حاسة التذوق ويغلق السبل أمام العمل الفنى فى التعبير عن مواجد وحاجات المشاهدين.

أما أفلاطون فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والإرشاد الفنى على الشباب فى الجمهورية فتخير من الفنون بعض أنواع الموسيقى ليقوم بها نفوس الشباب، ويبث فيهم نوازع الخير، والشرف، والفضيلة، ويستثير حماسهم.

ورغم إنكار كروتشه لفكرة الفن الموجه L' art dirigè بيد أنه يتصور أن حدس الفنان هو رسالة فى حد ذاتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أى فى حدسه والشعور به، ولا يفهم من القول بإنكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا إنسانية الفنان أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقى لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فإنه بذلك يكون فى مطلق سلوكه الأخلاقى والإنسانى.

وبعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فإنه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية Connaissance conceptuelle وليس ذلك مستغرب خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن فالأولى خاصة بالعالم الطبيعى أى أنها حدس يقدم لنا الظاهرة فى حين أن الثانية هى مجرد تصور عقلى أو مفهوم Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة Noumene أو الروح يقول كروتشه عن معرفة الفن المثالية: "أن المثالية (التى تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة، والتاريخ أى عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى يمتاز بها الفن، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن

ومات فى الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان يلاحظها فى حالة وجد" [1].

وقد أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق. فهو يعتبر أن "الفجوة عميقة بينها وأن الفلسفة والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق فى دنيا النظر والمعرفة" [2].

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند كروتشه كأنه منبثق تماماً من فلسفته فى الروح، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير، وجعل من الفن حدساً تعبيرياً [3]. والحق أن انطلاق كروتشه من الوجود الحقيقى الوحيد، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن قوى العقل والروح ومعنى ذلك أن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت فى مجال التصورات، الحدس العقلى.

ويعنى قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان، أنه خاضع لشعور الفرد ولحالته النفسية، ولما كان الفن الحقيقى هو الذى تدركه النفس حين تحدس بعقلها العمل الفنى، لهذا فإن ما يروقنا فى أى عمل فنى، هو ما تستريح له حالتنا النفسية، وهو ما نتخيله أو نتصوره.

وهكذا فقد فندت الفلسفات التجريبية والواقعية تعريف كروتشه للفن بوصفه حدس أو تعبير فرفض إتباعها أن يكون الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطنى وأعلنوا وجوده فى مرحلة الفعل

---

(1) بندتو كروتشه: المجمل فى فلسفة الفن: ت سامى الدروبى. دار الفكر العربى- القاهرة 1947، ص 34.

(2) بندتو كروتشه: المرجع السابق ص3.

(3) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن فى الفكر المعاصر مكتبة مصر الفجالة 1966 ص63.

والتحقيق، وأن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين وتلمسه اليد ، أما أن يكون مجرد نسج من تصورات العقل وتخيلاته فذلك ما ينافى الخلق الفنى بما يتميز به من الإبداع.

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكداً على أنه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هى من الأسباب الأصيلة لنجاح العمل الفنى، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هى المرحلة الرئيسية التى تتكون فيها الصورة الذهنية فى عمل الفنان فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد "عادة تكنيكية" تكتسب بالمران والتعلم [(1)].

وعلى الرغم من محاولات كروتشه الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدس عقلى مدعماً رأيه بأمثلة من حياة كبار الفنانين فى عصر النهضة مثل روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشى إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التى وجهها له كل من التجريبين والواقعيين.

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية أو هو شعور ووجدان بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية، وإلى الفعل والتحقيق يقول جيروم ستولينتز: "أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعنى ضرورة إكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية" [(2)].

---

(1) Croce,B: Estheique Comme, Science de L'Expression P9.

(2) جيروم ستولينتز: النقد الفنى. ترجمة د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1981 ص159.

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب المثالى عند كروتشة قد انتقص من مفهوم الفن عندما قصر مجال فهمه على التصورات والخيال العقلى، ورده إلى الحدس والتعبير فحسب.

2- الآن *Alain*: الفن تنفيذ وإنتاج (1868-1951)

هو فيلسوف واستطيقى فرنسى. من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة (تقسيم الفنون الجميلة" Système des Baux " Arts" وعشرون درساً فى الفنون الجميلة -Lecons Sur Les Beaux Arts وكذلك تمهيدات لعلم الجمال Preliminaires d'Estetique.

وجدير بالذكر أنه كان لآلان اهتمامات بالفلسفة فضلاً عن الفن، فليس من المستغرب أن نجد أن المؤرخين يضعوه فى مصاف فلاسفة المثالية المعاصرين فى فرنسا. خاصة وقد تميز بفكر فلسفى خاصة وإتجاه مثالى عبّر عنه من خلال مؤلفه القيم فى الفلسفة "عناصر الفلسفة" Elements de Philosophie.[1] وأبرز من خلاله أفكاره الفلسفية فى طبيعة الإنسان والحرية الفكرية، وكذلك فى الصلة بين النفس والمادة[2]. وغيرها من مشكلات ميتافيزيقية.

ويذهب آلان فى مؤلفه الكبير إلى تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن، والصناعة (العمل الجمالى والعمل الصناعى) ذلك لأنه

---

(1) Alain:Elements de Philosophie, France. Imprime en france Imprinetie Arrault 941.

(2) Ibid. Liv. 4e De L' Action P.P 219-249.

كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم والتأمل والتصور، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ [1].

وكذلك مرحلة الإنتاج وهنا يصبح الموضوع الجمالى مكملاً للموضوع الصناعى والعكس صحيح وذلك للاعتبارات التالية:

1- أن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خياله وأحلامه أو حدسه ولو كانت كذلك ماتبدت فى صورة فنية، ولما ظهرت فى شكل موضوع جمالى يوجه له النقد الفنى سهامه كما يسهم فى مجال الفن بفاعلية ما.

2- على هذا النحو السابق يكون فى حالة صراع مع المادة أى كان نوعها سواء كانت لغة أو لوناً أو حجراً أو صخراً بغرض تطويعها وترويضها لخدمة خيالاته وإبداعاته.

3- أن العمل الفنى من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان لا تصل مراحله إلى حد الاكتمال والكمال ما لم تتحقق ولو جزئياً بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان فى التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التى يترسمها خياله.

4- أن الفنان يصبح وفقاً للاعتبارات السابقة متصلاً ومتحداً بالمادة لأنها تكون المحصلة الإنتاجية لأفكاره الصورية فالألفاظ هى أساس الشعر، والألوان والخطوط هى أصل الصورة، كما أن الحجر والصلصال هما لبنة التمثال الأولى. وهكذا تبدو لنا أهمية المادة

---

(1) Alain: Système des Beaux-Arts. Imprimerie Busière, Editions Gallimard Paris 1926 P33.

موضوع الفن[1]. وحجر الزاوية فيه، فهى التى تتحقق من خلالها نغمة الموسيقى وإبداع وسحر الشعر[2].

5- يتحدد عمل الفنان فى ضوء ممارسته لعمله، وتطويعه للمادة أمامه فيصبح هو أول متفرج على فنه، أول مشاهد لإنتاجه[3]. كما يصبح أول معدل وناقد له Critique قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين.

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجياً بفضل المجهود العملى الذى يبذله الفنان تدريجياً، خط يكمل خط، أو نغم ينسجم مع الآخر أو لون يضاهى الآخر، أو كلمة شعرية تنظم الأخرى... وهكذا دواليك ويعبر آلان عن فكرته هذه فى العبارة التى يقول فيها: "يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة فى سبيل الحياة فى عالم الجهد والصنعة Industrie والمهنة Metière والإنتاج العملى"[4].

وهكذا يتضح لنا اتجاه آلان فى التركيز على الصناعة التى تمثل عنده قمة تصورات الفنان وخيالاته فالعمل الفنى يعد ناقصاً بل إنه يصبح لا وجود له على الإطلاق إذا ارتكز على التصورات فحسب، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيغها فى صورة عمل صناعى، إنتاجى يعبر عن روحه، ويظهر حرفته ومهارته ويظهر فيه الفن باعتباره نشاطاً إنسانياً يقوم على الصناعة والخلق والبناء.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid P35-45.

(3) Ibid P37.

(4) Ibid P33.

والواقع أن النشاط الفنى لا ينبثق من نفس الفنان انبثاق الشعاع من الشمس أو الماء من الينبوع إنه لا يحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية لأن الفنان يعانى ويبذل الجهد فى سبيل خلق فكرته، وبناء تصوره ويظهر ذلك فى صراعه مع صلابة المادة الخام وكذلك فى طريقته فى اختيار وتركيب الألوان ورسم شكل الخطوط فضلاً عن محاولته نقد عمله والوقوف على جوانب النقص فيه، ومن ثم العمل على تعديله فى صورة تسترضيه وتعبر عن أحلامه وخيالاته.

3- سوريو: الفن ووحدة النشاط الفنى والصناعى

أما سوريو فقد نادى بوحدة النشاط الفنى والصناعى فالصلة الوثيقة لا نتقطع بين العمل الفنى والصناعى والفنان هو شخص محترف ولو لم يكن كذلك أى لو لم يكن صانعاً فى المحل الأول لما أصبح فناناً، ولما استطاع الناس التعرف على فنه، وكشف موهبته الأصلية.

4- فيكتورباش *Basch.V*

يذهب فيكتور باش إلى الربط بين الفن والصناعة ويذهب إلى أنه إذا ارتقت الصناعة إلى مستوى الفن، فإنها يمكن- فى هذه الحالة- أن تصبح فناً، لأنها سوف لا تهدف فى مثل هذه الحالة- إلى أى غرض أو منفعة لكنها ستصبح مجرد لهو، أو لعب.

وهكذا يذهب باش إلى الخلط بين الفن واللهو فيرى ضرورة أن يتحرر الشيء الجميل من النافع L' utile ويدعو إلى ضرورة تخليصه من مجرد كونه صنعة "حرفة" وتحلويله إلى فن راق جميل.

ويرى باش أن الفن قد نشأ عن المهنة، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أن فن المعمار Architecture قد نشأ عن حرفة البناء

Maconnerie كما أن فن التصوير قد نشأ منذ البداية عن حرفة التلوين entluminure ولما كان الفن قد نشأ فى الأصل عن الحرفة ولم يحصل على اسمه إلا بعد أن انفصل عنها. لهذا تظل الصلة قائمة بينهما حتى بعد إنفصاله عن الحرفة ومع ذلك فإن الحرفة أو الصناعة إذا ما تقدمت أو أزدهرت فأنها تصبح فناً.

من خلال هذه الرؤية لفيكتور باش وغيره من علماء الجمال نتبين الآتى:

1- أن العمل الفنى كان فى الأصل حرفة أو مهنة أو صناعة.

2- أن الانفصال بين العملين الفنى والحرفى صاراً أمراً واقعاً بحكم التطور.

3- أنه يجب أن يظل هذا الانفصال قائماً وموجوداً.

4- أنه إذا حدث وارتقت الحرفة (المهنة، والصناعة) إلى مستوى فنى معين بحيث أمكنا أن نطلق عليها لفظ الفن- أى اكتسبت بذلك سمات الفن الأصيل من حيث التجرد عن المصلحة أو الوظيفة أو الحاجة للاستعمال فقد أصبحت عند هذا الحد مجرد لهو أو لعب وهذه هى جملة وجهات نظر علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو.

5- سنتيانا *Santayana. G* : الفن جمال ولذة

وقد عقد سنتيانا تفرقة بين معنيين للفن أحدهما عام ويتمثل فى مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التى يتمكن الإنسان عن طريقها من السيطرة على بيئته أو اللذة، أى لذة الحواس ومتعة الخيال بحيث لا يكون للحقيقة ثمة مجال فى هذا الصدد.

ومجمل القو ل أن الفن عند سنتيانا ما هو إلا تحقيق المتعة الجمالية، أو اللذة الاستطيقية وهو يتفق فى هذا الرأى مع العالم الاستطيقى الألمانى مولر فرينفلس Muler Frienfels الذى يذهب إلى أن الفن يتمثل فى القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى استحداث المتعة الجمالية (1). يقول فرينفلس فى كتابه "سيكولوجية الفن" "لكى نعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فناً بمعنى الكلمة فإننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية، فنحن لا نتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو إلا فى حالات التى نكون فيها بإزاء قيم استطيقية تتجاوز الأهداف العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط..... وإذن فإن الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية، كما أن هذا النوع من الموهبة البشرية الذى لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فناً بهذا المعنى الجزئى الخاص.

6- جون ديوى *Dewey John* الفن خبرة (2).

ينتقل جون ديوى الفيلسوف الأمريكى التجريبى (1859-1952) بمفهوم الفن من جمال الرؤية الحدسية، والفلسيفة الخالصة إلى ميدان الممارسة والعمل.

---

(1) نقلاً عن الدكتور زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر الفجالة، ص 12 و 13 دت.

(2) فيلسوف أمريكى كان له أثره البالغ فى علم الاجتماع والفلسفة كما كانت له آراءه القيمة فى علم الجمال، فضلاً عن اهتماماته بالتربية، وهو يعد المؤسس الأول لمدرسة شيكاغو البرجماتية (مذهب الذرائع) أهم كتبه المدرسة والمجتمع 1899 والخبرة و الطبيعة 1925، وكذلك الفن خبرة 1934 والمنطق نظرية البحث.

وقد بدء ديوى تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التى تعتمد على الخبرة العامة. وعلى هذا النحو فالفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادى الذى يمارس الفن لأنه يعيش نفس تجربته، ويعانى نفس معاناته.

ولقد تحولت الثنائية التى عرفها تاريخ الفلسفة بين الفكر والعمل إلى وحدانية طبيعية لم تألفها الفلسفات السابقة عليه خاصة بعد أن أبرز أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة، لكنه موجود فى باطن الطبيعة، مثله فى ذلك مثل أى شيء آخر له وجوده فى صميم التجربة.

ومن تحليل كتابه "الفن خبرة" يتضح لنا ما يلى:

أن ديوى يدرس الخبرة ويحللها بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم "الظاهرة الجمالية" إلا إذا درسناها ونحن "فى شكل الغفل" إذ أنه لن يجدى فى دراسة الفن أن نمتدحه أو نرفع من شأنه بدون أن نلجأ إلى دراسته عن طريق الخبرة العادية، أى تعويد الأذهان على ممارسة السير الطبيعى للأمور، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة Expèrience.

وعلى هذا النحو يرفض ديوى جميع النظريات التى تفسر الفن من منطلق روحى، أى تلك التى تحاول أن تقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن نتنبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة، وممارسات الحياة اليومية وخبرتها المعتادة.

ولما كان الفن متصلاً بمسيرة الحياة، غير منقطع عن ركبها، منبثق من الظروف الاجتماعية، وقائم عن طريق الأنظمة الاجتماعية،

فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التى لا تتسم عند النظر إليها بأى طابع جمالى.

ويعرف ديوى الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذى يحدث بين المخلوق الحى من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى[1]. ويضرب مثالاً لهذه الخبرة بالشخص الذى يعانى ويكابد فى رفع حجر على الأرض وكيف أن خواصه مثل الحجم، والشكل، والصلابة والوزن هى التى تحدد فعل هذا الشخص، كما قد يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل.

وجدير بالذكر أن لكل خبرة، أو نموذج Pattern نسيج أوبناء Structure وذلك لأنها ليست مجرد فعل وانفعال، أو جهد ومعاناة على التعاقب لكنها تتحصر فى صميم العلاقة القائمة بينهما [2].

وهكذا نجد أن الإنسان يكون فى حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية كما يحاول التكيف معها فى سبيل ضمان الأمن والاستقرار لنفسه، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ومصيره، وهذا التفاعل والتبادل الثنائى بين الإنسان وبيئته لا يحدث على مستوى الظاهر (الفنى) فحسب، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعية- التى تحيط بالإنسان- من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التى تجمع بينه وبين ممارسة أفعاله وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعاً للتكيف السريع والتلائم مع

---

(1) جون ديوى: الفن خبرة، الدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود ص 78.

(2) نفس المرجع ص 79.

الظروف الطارئة، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله يسيرة طبيعية، يحاول ترويضها وإخضاعها عن طريق جهده واجتهاده فى تحصيل التجربة عنها.

ويذهب ديوى إلى أن انعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعنى انعدام التكيف بينه وبين الواقع، إنما يعنى فناء الفرد.

وعلى هذا النحو فإنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة هى السبيل الذى يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الطبيعية (الحيوية) بين الإنسان، ومقتضيات بيئته وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام، لأنها تمثل الشر وراء وجود الإنسان، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته، وطاقات الظروف الخارجية الممثلة فى البيئة الطبيعية المحيطة به.

ولكل خبرة فعل، ونتيجة لابد لهما من الترابط فى صميم الإدراك، لأن هذا الترابط هو الذى يخلع المعنى ويكون إدراكه هو غاية كل عقل فلو أن شخصاً وضع يده فى النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلاً لخبرة أو امتلاكاً لتجربة وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة أو حادة لأنها لم تتوافر لها سوابق أو ممارسات سابقة ولذلك فإن خبرته لا تتميز بأى خبرة أو اتساع حقيقى. والحق أنه لم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (فى الخبرة) [1].

ولكن أين يوجد الإحساس بالجمال، أو تقدير الفن فى وسط هذا النسق القائم على الخبرة والتفاعل المتبادل بين الإنسان وبيئته؟

---

(1) نفس المرجع ص 79.

أن ديوى يرى أن الإحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب واستجابة الكائن الحى لما يدركه فى بيئته الخارجية من نظام بحيث استجابته لهذا النظام هى الشعور بالمشاركة بالتوافق أو الانسجام. وعندما تأتى هذه المشاركة للكائن الحى مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التى يمارسها فيما بعد مرحلة من الصراع والمعاناة، فى هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالى- وعلى هذا النحو يعرف ديوى الخبرة الجمالية- فى مظهرها البدائى بأنها الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها (1).

ويرى ديوى أن للعقل دوراً فعالاً فى إنتاج الأعمال الفنية، لأنه يقوم على استخدام مناسب، ومعين بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات.

وتتعدى الخبرة عند ديوى مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، والامتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به.

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها فى خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة إنما تحدث ضرباً من الإيقاع الذى يزود الشخص بالإحساس الجمالى الذى يتمثل فى الشعور بالرضا أو اللذة والاستمتاع وإلى هذا المعنى يشير ديوى بقوله:

"إن الإدراك الحسى الذى يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية تتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهى ناتجة عن مهارة وذكاء فى تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من

---

(1) نفس المرجع.

زيادة ضروب الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً فنجعلها أكثر شدة وصلابة، وطولاً وهنا يحاول ديوى أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله: "هى التحقيق" الذى يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة.

ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع فى صورته بين علاقتى (الطاقة الصادرة، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق انفعاله وهواه، بيد أن الاستغراق فى بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الغضب الشديد يؤدى إلى تحقيق خبرة غير جمالية.

ويتعدى ربط ديوى الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضارة فإنه لا يوجد خير من الفن سبيلاً لمعرفة مقدار تقدم الحضارات، فالتراث الفنى خير معبر عن روح وطبيعة العصور التاريخية، والحضارات المختلفة.

ويرى ديوى أن الفن كان دائماً مرتبطاً بالدين وطقوسه، وبالألعاب وشتى أنواع الحياة الاجتماعية، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة الحضارة، ويكفى شاهداً على ذلك محاولة أفلاطون تطهير الفن، وتطبيق نظام التوجيه الفنى على الشعراء، واختبار أنواع معينة من الشعر يقرضها شعراء عصره" [1].

ويذهب ديوى إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجيدونه فى عصر من العصور، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن

---

(1) جون ديوى، الفن خبرة، ص7.

تقوم لها قائمة إلا فى ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها، وتستلهم منها، وتتوازن معها، مما يؤيد أهمية دور الخبرة الواقعية المعاشة.

7- أندريه مالرو *Malraux-A* الفن خلق وابداع:

عرف مالرو (1901- ؟) فى تاريخ الفكر عامة بحبه للأدب فقد كان وراثياً شغوفاً بالسياسة متشبعاً بروح الثورة.

ولقد ساعدت ظروف الحرب العالمية فى تأجج عاطفته وإحساسه بالإنسان ومشاعره إلى حد أن أفكاره قد جاءت متفقة إلى حد كبير مع التفكير الوجودى الذى ينصب على تحليل مشاعر الإنسان والتساؤل عن وجوده ومصيره وبعد انتهاء موجة الحرب والدمار التى اجتاحت العالم فى ذلك الوقت اتجه مالرو إلى الكتابة فى الفن فأخذ فى دراسته عند الشعوب والحضارات المختلفة.

وقد قد مالرو إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفية للفنون التشكيلية التى عرفها العالم مستنداً فى هذه الدراسة إلى معلوماته، ودراسته وكذلك خبرته فضلاً عن درايته الكاملة بضروب الفن الصينى بالإضافة إلى اطلاعه الشغوف على المراجع الأجنبية فى تاريخ الفن.

وقد استطاع مالرو أن يبرز من خلال هذا المؤلف العظيم أهمية الفن خاصة بعد أن قدم روائعه الفنية وعرض فيها لضروب من النحت، والتصوير التى تعبر عن إنتاج حضارات وشعوب متعددة، كما تعبر عن أساليب وطرز فنية متباينة.

وقد تبلورت اهتمامات مالرو بالفن من خلال كتابه الضخم، ومؤلفه الرئيس "سيكولوجية الفن" الذى ظهر فى ثلاثة مجلدات هم "المتحف الخيالى، وهو الجزء الأول وقد صدر فى عام 1947. و"الإبداع

الفنى"، وهو عنوان الجزء الثانى، وقد صدر فى عام 1948، ثم الجزء الثالث والأخير، والمسمى باسم "عملة المطلق" وقد صدر عام 1949.

ولقد ذهب مالورو إلى تعريف الفن من خلال هذا المؤلف الضخم وخاصة فى مؤلفه، عمله المطلق "La Monnaie de I'A bslou" وسوف نتتبع فيما سيأتى العناصر الرئيسية لفكرة مالرو عن طبيعية الفن.

1- أن دراسة الفن عند مالرو تعد دراسة مستفيضة تهدف إلى توحيد جميع ضروب الإنتاج الفنى التى ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة داخل عالم ذهنى واحد وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف، والخبرات الفنية ممثل فى إقامة المعرض التى يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب، تفسر تطورها التاريخى الحضارى.

2- أن للظروف الحضارية والثقافية فضلاً عن شخصية الفرد وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسى فى نشأة الفن بيد أن الإنسان- مع ذلك- يجتهد فى الانتصار على ظروفه[1]. فيحاول أن يتخطاها وهو يعبر عن منتهى آماله وأحلامه، تلك الآمال والأحلام التى يجسدها الفن وهكذا فالإنسان لا يستمر أسير لظروفه أو عبداً طيعاً لضرورتها عليه، بل يتجاوزها ويحاول البناء والتحقيق فيما يبدعه من أعماله التى يبدو فيها مقدار جهده وكفاحه المتواصل لتطويع المادة وتملك ناصية الطبيعة والسيطرة عليها فى سبيل تحقيق الأحلام.

---

(1) Malraux.A: La monnaie de L' Absolu, Paris Gallimard 1951 P631.

3- أن الفن يعد ثمرة الجهد الإنسانى فى البناء والخلق إذ بفضله استطاع الفرد أن يحور، ويعدل فى البيئة التى يعيش فيها، وأن يحكم سيطرته على العالم الذى أصبح بفضل الفنون مالكاً له [1].

4- أن الفن- فى ضوء ما سبق- هو العمل الذى ينأى عن التقليد أو المحاكاة كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصله هذا هو السبب فى عدم اهتمام مالرو بالفن الكلاسيكى لأنه لا يعد أن يكون فناً تقليدياً يقوم على المحاكاة والتقليد ويكون مناط تقدمه وأساس نجاحه هو النقل الحرفى من الطبيعة وينكر مالرو أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدين السابقين ويذهب إلى التأكيد على فكرة الإبداع الشخصى والتدخل الإنسانى الذى يتمثل فى الانفعال والمشاركة فى العالم ومحاولة تحقيق الإبداع الفنى، فإن الفن فى معناه الحقيقى هو الإنسانية الحرة الطليقة التى تعبر عن نفسها فيما تتبعه وتصنعه من مبدعات، تخلدها تاريخياً وحضارياً.

5- أن الفن عند مالرو ماهو- فى ضوء ما سبق- إلا أسلوب بشرى يسعى إلى خلق عالم يختلف عن الواقع، ولا يكون مناظراً له، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية [2].

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة فى الشكل والمضمون إنما هو شىء واحد، هو القدرة على الإبداع والخلق الذى تشترك فيه جميع الفنون الكبرى والصغرى والجميلة والتطبيقية، على ما يوجد بينهما من اختلافات [3].

---

(1) Ibid P619.

(2) Ibid P619.

(3) Ibid.

6- أن الفـن- بنـاء علـى مـا سـبق- بعـد محاولـة للكشـف عـن السـمة الإنسـانية (الشخصـية) التـى تتميـز بهـا شـتى الأعمـال الفنيـة علـى أختلاف ألوانها وهنـا فـإن مـالرو ينكـر أن يكـون الفـن للفـن، كمـا ينكـر أن يكـون للجميـع كـذلك أو يكـون فـى سـبيل الله، إنمـا يؤكـد علـى أن "الفـن للإنسـان"[1]. وقـد اتجـه مـالرو هـذ الاتجـاه الإنسانى فـى الفـن مـن منطلق إيمانـه بقـدرة وعظمـة مواهـب الإنسـان الخاصة، ومدى قدرته على تغيير الواقـع وممارسـة إرادتـه علـى العـالم فى سبيل خلق عالم مبدع من الفن.

7- إن الفـن هـو ذلـك العـالم الـذى يحيـا فيـه الفنـان، مـن خـلال رؤيتـه الخاصة التى تختلف عن رؤية الشخص وفى هذا الموضوع يميـز مـالرو بين رؤية الرجل العادى أو نظرتـه للعـالم الطبيعـى، وبـين نظـرة الفنـان التـى تتسـم بالبحـث عمـا لـه صـلة بالآثـار الفنيـة، وقـد سـبق أن بينـا التمـايز بـين نظـرتين إلى الطبيعـة الخارجيـة إحـداهما نظـرة الفنـان، والأخرى نظرة الرجل العادى.

ويـرى مـالرو أن تـأثير الفنـان يصـبح قويـاً، فعـالاً علـى المبـدعات الفنيـة المـؤثرة والتـى تجـذب إعجـاب المشـاهدين فالفنـان المبـدع هـو الـذى يقوم بدوره فى خلق منظر فنى يكون أجمل وأروع مـن مثيلـه فـى الطبيعـة فنحن قد نعجب بمنظر طبيعـى جميـل، بيـد أنـه قـد يثير إعجابنـا بصـورة أكبر، وإذا مـا شـاهدناه مـن خـلال إبـداع ريشـة فنـان[2]. وهـذا يعنـى أن الفنـان إنمـا يضـع لمسـاته السـاحرة التـى تأخـذ بمجـامع قلـوب جمهـور المتذوقين.

---

(1) Ibid P603.

(2) Malraux.A: La Crèation A rtistique, Paris Gallimard 1955 P132.

وفـى هـذا الشـأن، فـإن مـالرو يتجـه إلى إبـراز عظمـة الجانـب الإنسانى ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه.

8- أن الوظيفـة الأسياسـة للفـن هـى تبـديل وجـه الأشـياء، أى تغـيير وظيفتها [1]. وفى ذلك تكمن الروعة فى الأعمـال الفنية ومن ثم فإن الفنان يحتاج لكى يصبح على مستوى فنى أصيل أن يمـارس خبراته الجمالية، وألا ينظر إلى إنتاجه الفنى وهو فى سن صغير لأنه يكون فـى هـذه المرحلـة غـير قـادر علـى تكـوين خـبرة فنيـة أو اسـتكناه مواهبه، والكشف عن إلهاماته [2].

ويسـهب مـالرو فـى كتابـه "الإبـداع الفنـى" أو "الخلـق الفنـى" فـى تفسير العملية السيكولوجية والسلوكية المتبعة فـى ممارسـة الفـن، وإلى أى حد يتأثر الفنان بالنقل من الطبيعة أو محاكـاة الآخـرين، وكيـف أن حب الفن والاستمتاع به وكذلك التعبير عنه إنما يختلف اختلافاً كبيراً باختلاف مراحل عمر الإنسان [3].

ويذهب مالرو إلى أن الاختلاف فى التعبير عن الفن ينشـأ أصـلاً عن اختلاف إرادة الطفل عن الشـاب الناضج فإن الطفل الصـغير يحـاول تقليـد مـايراه أمامـه، كمـا يـدخل فـى محاولـة طريفـة لتقليـد الطبيعـة، ويشـعر فـى ذلـك بأنـه منسـاق لهـا، أى أسـير لجمالهـا الخـلاب، مفتـون بروعتها [4]. ومن ثم يحـاول تمثلها بدقة تامة، ويختلف هـذا الموقف عـن موقـف الفنـان الناضـج الـذى يعـبر عـن فنـه مـن خـلال قدراتـه وإلهاماتـه

(1) Ibid.
(2) Ibid.
(3) Ibid.
(4) Ibid.

الخاصة، وإرادته كذلك التى تحاول التحكم فى المجال الطبيعى الواقعى، ومن ثم تعمل على تعديله وتغييره بالحذف أو الإضافة أى بالابتكار الخلاق الذى يحدث فى حرية كاملة، وانطلاق روحى لا متناهى[1]. كما يتم فى حالة يقظة وإحساس بالمسؤلية نحو العمل ذاته، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان[2].

ويذكر مالرو فى كتابه الإبداع الفنى مراحل الفن فيبين ذلك بإعطاء الأمثلة عن فن التصوير الذى يبدأ فى المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة أو تقليد صدور اللوحات الشهيرة لعظماء المصورين أو بمحاولة تقليد الفنان (المبتدئ) لأسلوب غيره فى الرسم، وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعنى أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائه فى عالم الفن، لكنها لا تعبر بصدق عن روح الفنان ومشاركته للطبيعة وانفعاله بها وهذا لا يعنى على الإطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجدان حى أو مقترنة بثمة انفعال[3].

والحق أن لكل فنان واقع مادى له أن يعيش فيه وتتحرك ريشته من خلاله فيتأثر به، وينقل عنه أو يحاول تمثله بشكل آخر (أو تخيله فى صورة جديدة تسمو على الواقع) وليس من شك فى أن المرسم أو الكتاب أو الخميلة أو غيرها من الأماكن والأدوات التى يتعامل معها الفنان إنما تلعب دوراً رئيسياً فى فن الفنان لأنها تأسره بذكرياتها التى لا يستطيع نسيانها طوال حياته.

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid P 142.

ومما يدل على ازدياد اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحيطة به هو إبرازه لها من خلال أعماله الفنية فاللوحة الدينية التى تصور القديسين، أو العذراء إنما تشير إلى اهتمام الفنان بالنواحى الدينية، أو تدل على عمق ورعة الدينى، أما اللوحة التى يصور فيها الفنان طفلاً أو مجموعة من الأطفال، إنما تدل على اهتمامه بعالم الطفولة وهكذا تتعدد موضوعات اللوحات الفنية ولكنها تشير فى نهاية الأمر إلى اهتمام الفنان بما يرغب الاهتمام به ويحقق من خلاله أحلامه.

وعلى هذا النحو فإن نهاية رحلة الفن إنما تكشف عن مواضع اهتمام الفنان، ومدى عمق مشاعره، كما تبين كذلك رهافة وجدانه، وانفعاله مع عمله الفنى[1].

أما عن الصلة بين العمل الفنى، والطبيعة فإن مالرو يحددها بموضوع الكشف، أى بتلك اللحظة التى يحاول فيها الإنسان إعادة خلق العالم من جديد لأن الفنان الذى يتميز بالأصالة هو الذى يعلو على الطبيعة، وينأى عن مجرد التقليد، والاحتكاك بجزئياتها أو محاكاتها فمن ذا الذى ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى من مستوى الطبيعة نفسها، وعندما يمتاز بثمة إبداع عنها إن هذه الخاصية التى يمتاز بها الفن، هى ما يجعله رائعاً ومبدعاً فى عيون المتذوقين [2].

وبعد أن قدم لنا مالرو الفلسفة الاستطيقية أو إذا جاز لنا التعبير الا ستطيقا الفلسفية نراه قد أبرز لنا فيها أهمية الفن، وحاس خلال تاريخة، وعرفنا بأنواعه كما بين لنا التمايز بين الفنان، والرجل العادى أى بين النظرة العادية والفنية فضلاً عن كشفه عن أبعاد الصلة بين الفن

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

والطبيعة وتفسير التطور السيكولوجى لعمل الفنان، وذلك من خلال "دراسة عملية رائعة" مدعمة بالأمثلة، والشواهد الحية من تاريخ الفن (من نماذج الفن فى المتاحف) لأشهر أعمال كبار الفنانين.

وبعد أن عرضنا لهذه المقدمة الهامة، والتى لا غنى عنها للتعرف على مذهب مالرو الجمالى نطرح فى هذا الموضع النتائج الميتافيزيقية للدراسة السيكولوجية للإبداع الفنى وهى تنقسم إلى نتيجتين: تكشف الأولى عن دور الفن فى إبراز قدرة الإنسان. أما الثانية فتبين عجزه عن كشف سر الحياة.

ولقد كان الرأى الذى عبرت عنه النتيجة الأولى راجعاً إلى انغماس الفيلسوف فى عالم الجمال والفن وإحساسه بالجمال فضلاً عن تقديره للفن. فليس مستغرب أن يظهر من بين نصوصه ما يعبر عن دور الفن فى إبراز قدرة الإنسان.

وخلاصة القول أن مالرو يعترف بدور الفن فى الكشف عن عظمة الإنسان وقدراته وهذا الموقف إنما يذكرنا بموقف بسكال المفكر الفرنسى الحديث والجد الحديث للوجودية المعاصرة والذى برزت فى فلسفته إشارات وجودية تشير إلى الإنسان، وليس مستغرب أن نجد هذا التقابل بين فكر الفيلسوفين فى هذا الشأن على أن نضع فى اعتبارنا أن مالرو قد جعل للفن اليد الطولى فى إثبات عظمة وقدرة الإنسان، فى حين أشار بسكال إ لى "قوة العقل" باعتبارها مصدراً لعظمة الإنسان وقوته.

أما النتيجة الثانية فتشير إلى عجز الإنسان ويذهب مالرو فى تفسير هذا الموقف إلى أن الفن الذى يعبر عن قدرة العظمة الإنسانية، إنما يعجز تماماً عن الإحاطة بأسرار العالم، وبلوغ كنه الأشياء، ومع

ذلك العجز الذى يكتشف إرادة الفن عند الإنسان حين تعبر عن العالم يرى مالرو أن للفن أهميته لأنه دليل حياة الإنسان ورمز حضارته وشعار وجوده الحى والمنفعل[1].

وهكذا يعبر مالرو عن دور الفن فى كشف وحدة هدف الإنسان الذى تمثله محاولاته المستمرة فى السيطرة على الطبيعة[2]. والكون وإدراك سر عظمة النفس.

ولا غرو أن يأتى هذا التفكير فى الكشف عن عجز الإنسان مع موقف بسكال من ضعف الإنسان، وقصوره عن بلوغ سر عظمة العالم والخلق وذلك بسبب قصور عقله عن الإحاطة بالظواهر الدقيقة فى الكون، فضلاً عن عجزه عن التوصل إلى معرفة السر فى عمل الأجهزة الدقيقة التى تتكون منها أصغر، وأدق الكائنات الحية.

ويرجع السبب فى ظهور هذا التشابه بين الفيلسوفين فى هذا الشأن إلى اتجاههما الوجودى المشترك.

ونحن نعرف أن الفكر الوجودى هو فكر متقلب فى الوهم والقلق متأجج العاطفة والوجدان كما أنه يتساءل دائماً عن سر الحياة على غرار ما تصور بسكال- ذلك بالنسبة للعقل الإنسانى.

ورغم ذلك فإن نظرة التفاؤل التى ينهى بها مالرو نظريته فى الفن، والتى تتبلور فى احترامه وتقديره وبيان عظمته وقيمة دوره فى حياة وتاريخ الناس إنما تعطى انطباعاً بمبالغته، ويقول الدكتور زكريا إبراهيم "أنه قد بالغ فى وصف عظمة الإنسان على نحو ما تكشف لنا

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

عنهـا روائـع الفن،وتقديمـه لنزعـة إنسـانية جماليـة متطرفـة تجعـل مـن الفـن"درسـاً للآلـهـ" وتغفـل تمامـاً كـل دور قامـت بـه الطبيعـة فـى تعليم الإنسان"[1].

8- كـامى *Camus, A* الفن تقبل وتمرد (1913-1960)

ينبغـى علينـا قبـل الشـروع فـى دراسـة كـامى باعتبـاره أحـد الفلاسفة الوجوديين أن نشير إلى الفكـر الجمـالى عنـد هـؤلاء الفلاسـفة الوجوديين الذين وضعوا لمنهجهم فـى الحيـاة ألفاظـاً كـالغربـة، والعبـث، التمـرد، واللامعقـول وهـى تعبر عمـا أصـابهم مـن حيرة وقلـق فـى القـرن العشرين.

فلقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية، التى اكتوى العـالم بنيرانها، على إشعال جذوة النار فى قلب الإنسان الذى استيقظ ضـميره، وأحس بعذابه وضياعه وضعفه.

وكان من نتائج الموت والـدمار والفوضـى التـى عمـت العـالم فـى ذلـك الوقـت أن شـعر الفيلسـوف بالضـعف والإحبـاط ودفعـه ذلـك إلى التفكير فى أن الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم هـى الفوضـى، أو البعـث ومن ثم أخذ ينظر إلى العالم باعتباره مصدر فوضى، وأنـه عبـث لا طائل تحته لأن العالم غير حقيقى فى تصورهم- ومن ثم يستحيل على الإنسان التحرك فيه، أو العمل، أو تحقيق النفع أو ممارسة الحريـة أو حتـى تقبلـه فهو عالم مهزوز، لا قيمة له ولا مبدأ، إنه أشبه بعالم الأحلام أو الأوهـام منه إلى عالم الحقيقة.

---

(1) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص 171.

ولقد أشار الفلاسفة الوجوديين إلى أن الوجود سابق على الماهية لأن الإنسان هو وجوده.

وكان الفلاسفة العقليون أمثال ديكارت ولينتز وبسكال واسينورا، قد ذهبوا إلى أن الماهية أسبق من الوجود على نحو ما ذكر أرسطو، غير أن النزعة الوجودية أو المنهج الوجودى قد افترض سبق الوجود على الماهية لأن الوجود هو ما يفعله الإنسان، هو تشخصه وكيانه، ومن ثم حريته التى يمارسها بكامل إرادته الحرة المختارة.

ويؤمن الفلاسفة الوجوديون، بأن على الإنسان معرفة نفسه بنفسه من حيث كونه لم يكن، بل ما يكون عليه بالفعل وحيث يكون هو المسئول بصفة مطلقة عن خلق أفعاله، وتحديد صفاته بإرادته الحرة المختارة ومن ثم فإنه ينبغى على الإنسان أن يخرج عن ماضى القطيع البشرى وأن يبدأ فى إعادة النظر إلى المجتمع الذى يعيش فيه فيحاول أن يعدل فى قوانينه ومبادئه وأن يحاول كشف النقاب عن ذاته وكيانه الواعى.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة من جانب الفلاسفة الوجوديين، للانسلاخ عن المجتمع سوف تؤدى بهم إلى الشك الذى سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيم ومفاهيم المجتمع، وكذلك لعقائده إلى أن ينتهى الأمر بالفيلسوف الوجودى إلى إنكار ذاته وإنكار العالم وبلوغ مرحلة العدم.

ومن خلال فكرة الحرية التى دفعت بالوجوديين إلى حالة من النفور والغثيان والعبث يحاول بعض الفلاسفة أن يحققوا عن طريق هذه الحرية أقصى ما يتمناه الإنسان ويرغب فيه بدلاً من الانسياق فى تيار العبث واللامعقول.

وسوف نبين فيما سيأتى مجمل عن حياة وفلسفة كامى فى التمرد وفى تقبل الجمال فهو فيلسوف فرنسى، ولد فى الجزائر فى عام 1913 من أب فرنسى فقير عمل فى مهنة مزارع أجير وأم كانت تقوم بالخدمة فى المنازل.

اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى، وكان فى عام 1914 فغادر والده الجزائر إلى فرنسا حيث مات قتيلاً فى الحرب احتضنت كامى والدته وعاشا فى حى من أحياء الجزائر الفقيرة، فلمس حياة الفقر، والحرمان التى كان يعيشها الكثيرون من العمال الجزائريين الفقراء وعاشها معهم كما عبر عنها فى كتاباته الأدبية.

وكان من نتائج حياة الفقر والحرمان التى عاشها كامى أن سقط مريضاً بالدرن، بيد أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرة العلم والأدب، فعلى الرغم من عدم نجاحه فى الاشتغال بالجامعة بيد أنه وفق على الاشتغال بالصحافة.

ومن أهم أبحاثه وكتاباته الأدبية والفلسفية هو بحث عن أفلاطون والقديس أوغسطين، كما اهتم بقراءة كتب الرواقيين، والوجوديين خاصة كيركجارد فضلاً عن اطلاع شغوف بالأدب عند مارسيل بروست وديستويفسكى[1].

---

(1) ثائر، ورجعى فى ذات الوقت على نحو ما وصفه النقاد الاشتراكين الثوريين ولد فيودور ميخايلوفتش دوستويفسكى فى موسكو عام 1820 الأب كان يعمل مهندساً تلقى علمه فى بطرسبورج حيث أتم دراسته الثانوية التحق بعد ذلك بمعهد المهندسين فى بطرسبورج بيد أنه لم يتخذ الهندسة مهنة بل كرس حياته للأدب. كان دستوبفكس على صلة وثيقة بالكاتب "نيكراسوف" الذى كان عدوا للحكم القيصرى الأقطاعى الغاشم، كما مكان مؤمناً بالاشتراكية. =

عمل كامى بالصحافة وذلك فى جريدة "الجزائر الجمهورية" وكان متحمساً للدفاع عن الحرية والكشف عن معاناة الفقراء والمدحورين، كما كان يهاجم وسائل الاستبداد والقهر التى كان يمارسها الفرنسيون فى الجزائر.

ولم يستمر كامى فى العمل الصحافى فترة طويلة إذ سرعان ما تركه واتجه للتعبير عن آرئه وحريته الفكرية من خلال ممارسة فن المسرح فقدم على مسارح الجزائر مجموعة مشهورة من المسرحيات من إخراجه مثل: "عودة الفتى الضال" التى كتبها جيد ، والأخوة كرامازوف التى مثل فيها دور إيفان.

وجدير بالذكر أن كامى كان من عشاق الجزائر "مسقط رأسه" فجند نفسه لخدمة قضاياهم ، والدفاع عنها والسعى فى سبيل نصرة المظلومين والفقراء من شعبها كما استمد أدبه من طبيعتها الجميلة.

=ومن أهم أعماله وأشهرها قصته "القوم البائسون" و "التوأم" و "الجريمة العقاب"، "المقامرة" و "العبيط" و "الإخوة كرامازوف" قد أظهر الأدب عنده مدى صدق التعبير الواقعى لما كابده الشعب الروسى من فقر، وجهل ومرض واستعباد فى عهد حكم القيصر الغاشم.

ولقد فضح دوستويفسكى ما شاب حياة البرجوازية من تفاهة وحقارة وافتقار للمثل الكريمة والفضائل الإنسانية، كان أدبه رائعاً يحاول فيه أن يضع حلاً لعذاب الطبقة الفقيرة فى مواجهة الطبقة البرجوازية الراسمالية النامية التى تكالبت على المال، وكان الحل هو التسامح الذى تصوره يأتى من تسامح الطبقة الفقيرة، وتوبة الطبقة الغنية بيد أن بلزاك لم يقدم أى حل فى هذا الصدد، لكنه صور تكالب البرجوازية فحسب ولقد كان اهتمام كامى بالشيوعية وانضمامه إليها فى مرحلة من مراحل حياته هو الدافع وراء قراءته لدوستويفسكى وإعجابه بكتاباته.

ومن أهم أعماله مسرحية "ليجولا" و "قصة الطاعون" عام 1947 ، وفيه تتجلى أفكاره عن العبث واللامعقول حيث يصور فى هذه القصة موت الإنسان بسبب الطاعون وفضلاً عن ذلك كتب كامى "أسطورة سيزيف" وكذلك مسرحية "العادلين" عام 1949 وكتابه "الانسان المتمرد" L' Homme Revoltè الذى كتبه عام 1950 ، وتتضح من خلاله الخطوط الرئيسية لمذهبه الفلسفى ونزعته الأدبية وكذلك مسرحيته "حالة حصار" و" العادلون" بالإضافة إلى كتاب "العرش" و "أسطورة سيزين" و "رسالة إلى صديق ألمانى".

ويذهب كل من شرح فكرته عن العبث واللامعقول إلى القول بتناقضها لأنها تنفى من خلال مضمونها كل القيم ولا تبقى إلا على قيمة الحياة ، ومن ثم يصبح الموقف اللامعقول أمراً مستحيلاً لأن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة أو مبدأ للحياة ، لأننا رغم إحساسنا به فى بعض الأحيان إلا أننا لا يمكن أن نجعل منه إحساس عام وكلى.

ولقد كان من اعتقاد المفكرين فى العبث باعتباره قاعدة عامة من دواعى الخطأ القادح الذى تردى فيه هؤلاء المفكرين ذلك لأنه نظر إلى هذا الموقف باعتباره موقفاً مؤقتاً من مواقف الحياة وأنه من الضرورى تجاوزه.

ثم يعود كامى ويؤكد على أنه رغم ما يعتقد فيه من مواقف عبث أو لامعقول فإنه لا يكون متأكد إلا من ممارسته لموقف واحد فحسب هو موقف الثورة أو التمرد الذى ينشأ عند الإنسان نتيجة فقدانه للعقل أمام موقف جائز ، وغير مفهوم بيد أنه رغم ذلك إنما يطالب فى

قرارة نفسه بعودة النظام فى داخل الفوضى وإحلال العدالة محل الظلم وفهم الوحدة الكامنة فى قلب الأشياء" (1).

والإنسان الثائر هو الذى يرفض أن يتمرد ويقول لا إنه أسير ظل يخضع للأوامر وفجأة قال لا بحيث تصبح هذه الكلمة "لا" هى الحد الفاصل بين الماضى والحاضر بين حق الذات، وحق الآخرين، وبعبارة أخرى: فإن الثورة معناها أن الإنسان يكتشف فجأة حقاً مشروعاً له (2). "فالثورة هى الانتقال من حالة العبودية إلى الحرية، لتحقيق المساواة بين السيد والعبد".

وعندما يثور العبد، فإنه يكتشف معنى القيمة فى الوجود، تلك القيمة التى ينبغى على الإنسان أن يسعى إلى تحقيقها (3).

فلسفة الجمال عند كامى:

يبدأ كامى فلسفته الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفاً عن الفيلسوف أو أن يعيش فى عالم متمايز، مختلف عن عالم الفيلسوف.

ويذهب إلى أن كل من الفنان والفيلسوف مرتبطان بعمل لا ينفصلان عنه فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكره، كما أنه لا يستطيع أن يبرز أعماله أو يحقق فيه بدون

---

(1) أ.د نازلى إسماعيل حسين: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، جامعة عين شمس ، 1982، ص 24.

(2) نفس المرجع ص25.

(3) يقترح العودة إلى المصدر السابق للحصول على المزيد من موقف ألبير كامى الميتافيزيقى.

وجود مذهب فكرى يظهر من خلال أعماله مهما اختلفت فى رموزها وأشكالها المتباينة.

والحق أن أعمال الفنان التى تتحقق فى صور مختلفة إنما تعبر فى نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية تنسحب على كل أعماله المبدعة رغم تعدد مظاهرها.

وعلى هذا النحو فإن كامى لا يفرق بين الفنان والفيلسوف، فإن الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفاً والعكس صحيح.

ويرتبط الفن عند كامى بالموقف الميتافيزيقى للانسان وبالتالى فإن هناك ربطاً بين العمل الفنى، والموقف الميتافيزيقى أن يواجه العبث الذى يسود العالم، وأن يعمل جهده فى سبيل إعادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكره أو عمله الفنى، ولهذا فإن على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده فى صورة شكل فنى جديد، منظم، أو فى صورة تصور معقول عن العالم.

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملاً وفكراً فى صورة عمله المبدع فهو إذ يرفض ويزدرى العالم لما يشيع فيه من إهتزاز وعبث، وتناقض، وكذلك لما يتسم به من الفوضى، واللانظام، فهو يسعى فى ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفنى، على الصورة التى يريدها له.

ولما كان العالم فى تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى، فإنه إنما يسعى مجتهداً فى سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التى يعجز عن الحصول عليها فى العالم الطبيعى الذى يعيشه.

ويذهب كامى إلى أن كل لون من ألوان الفن، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذى يسعى إليه الفنان، وهو الوحدة التى يفتقد وجودها فى العالم المحيط به[1]. فإن فن الموسيقى يستطيع بجهد الفنان، أن يحقق نوعاً من الانسجام والوحدة التى يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة أما فن النحت فإنه يضعه فى قمة الفنون الجميلة، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشرى وهو يقول: "أن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز"[2].

أما فن الرواية فهو الذى يتحقق فيه الكون الخاص والذى ينطق بكلمات النهاية كما تنسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيرية[3]. وهو يعبر عن ذلك بجلاء فى تعبيره الدقيق فيقول: "أن الرواية إنما تصنع المصير بالقدر المطلوب"[4].

ويعتمد فى بناء الرواية عند كامى على عاملين أساسيين هما حرية الاختيار، وتجاوز الواقع وهما عاملان مرتبطان تماماً لأن الكاتب الروائى- وهو الفنان- إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذى يعيش فيه إلى بناء عالم خاص بنفسه إلى عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته وتحقيق ما يصبو إليه فإنه يكون عندئذ مجانباً للأصالة والموهبة الخلاقة ولو أن فناً من الفنون حاول أن يحاكى الطبيعة حرفياً لأصبح

---

(1) Camus.A: L' Homme Revoltè, Paris Gallimard 1951 P341.

(2) محمد زكى العشماوى: فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر، دار النهضة العربية 1980 ص 233.

(3) Camus.A: L' Homme Revoltè P322.

(4) Ibid.

مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والإثارة، ولتحول إلى تكرار ممثل للواقع يخلو من لمسات الإبداع والتجديد.

ويعيب كامى على الكتاب الروائيين الماركسيين اتجاههم إلى تصوير الواقع فى الصورة التى تتلاءم مع مذهبهم ولهذا فإنهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع حتى تبدو رواياتهم على وفاق المذهب الماركسى.

وإذا كان كامى يهيب بالكاتب الروائى العمل على تحقيق ذاته، وتأكيد لمسته الخاصة فى عمله، أى تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبى بيد أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماماً أو مجافاته والاعتماد على الخيال فحسب، لأن الخيال وحده لا يكفى فى بناء الرواية لأنه لو تملك ناصيتها واعتمد على تصورات وآراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله، أو التأثير على وجدان القراء ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع، وقيامها على عامل الخيال البحت إنما يفقدها وحدتها وقدرتها على الوصول للناس، والتأثير فيهم وجدانياً.

ورغم أن كامى يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف من فنان إلى آخر بيد أنه يعود ويقرر "أنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد يشترك فيه جميع الفنانين وهو ما يعرف بالظراز أو الأسلوب وهى التى بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصاً أو أسلوباً معيناً على المادة"(1).

وتعنى عملية "التطبيع الأسلوبى" عند كامى وجود قطبين هم قطب الواقع من جهة، وقطب الذهن الذى يخلع صورته على الواقع من

(1) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص 224.

جهة أخرى[1]. حيث يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة- من إعادة خلق العالم لحسابه الخاص مستخدماً قدراته ومواهبه الخاصة على التنظيم.

ولما كان مذهب كامى فى الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع والثورة عليه، فقد انسحب نفس هذا الاتجاه على الأدب فقد ربط بين العمل الروائى الفنى وبين التمرد فالروائى هو الذى يتمرد على واقعه ويسعى جاهداً لتحويره وتغييره[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمرد الذى يفهم منه فى بعض المواقف أنه موقف سلبى أو بائس أو عابث يراه كامى عاملاً هاماً فى بناء وتنظيم الرواية الأدبية ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعامات الأدب الحقيقى، كما يمثل عنصراً أساسياً فى بناء الرواية المتكاملة عنده.

وعلى هذا النحو السابق فإن كامى يرفض الواقع ويراه لا معنى له، ورغم ذلك فإنه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة، فمما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها.

وإذا كان الإنسان يثور ويتمرد ميتافيزيقيا فإنه يثور كذلك فى مضامين وأشكال فنه، ولهذا فإن الفنان يسعى مجتهداً فى سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال فى الأشياء التى يخلقها بفكره وجهده.

---

(1) نفس المرجع: نفس الصفحة.

(2) Camus.A: L' Homme Revoltè P 336.

الفصل العاشر

مشكلة أصل الإبداع الفنى

مقدمة

1- نظرية الإلهام، والعبقرية.

2- النظرية العقلية والفكرية.

3- النظرية الاجتماعية.

4- النظرية التأثيرية (الانطباعية).

5- النظرية النفسية فى التحليل النفسى.

مقدمة:

يعد تفسير الظاهرة الفنية والجمالية وتأصيل الإبداع الفنى من أعسر المشكلات التى تعرض على بساط البحث فى الاستطيقا ومن بين المشكلات التى تتعدد وتختلف فيها الآراء وذلك بسبب تعدد الآراء والنظريات حول تفسيرها.

وقد اتجهت الأبحاث الحديثة فى مجال الاستطيقا إلى محاولة تفسير موضوع التذوق والإبداع الفنى، كما اهتمت بدراسة العمل الفنى وأصله وطبيعته ودراسة الخيال وعلاقته بإخراج الفكرة من حيز الذات إلى حيز الوجود وكذلك النظر إلى المشكلات الدائرة بين الباحثين حول الشكل والمضمون.

ولقد تعددت الآراء التى حاولت تفسير عملية الإبداع الفنى فمنها من ذهب إلى تفسيرها بالرجوع إلى الغيبيات والخرافات، ومنها من تصور أن مصدرها الإلهام أو الإيحاء من الآلهة، كما ذهب البعض الآخر إلى تلمسها فى مسايرة العقل والاعتماد على نوره الفطرى فى حين أرجعتها بعض الآراء إلى قوة التأثير الاجتماعى أو الإبداع الشخصى والابتكار أى خلق الخاص أو ردها إلى سيكولوجية الإنسان.

إن دراسة الفن والاستطيقا لا ينبغى لها أن تقف عند حد دراسة الفنان فحسب بل يجب أن تتعدى ذلك إلى البحث فى تأصيل العمل الفنى ودوافعه لأن المسائل المتعلقة به أهم من تلك المتعلقة بالفنان[1].

---

(1) Rusu.L: Essai Sur La Crèation Artistique, Alcan Paris 1935.

ولما كان العمل الفنى- كما سبق أن بينا- يقوم على عناصر ثلاثة هى المادة والموضوع والتعبير، فسوف نحاول فى هذا الفصل تتبع مسار النظريات التى حاولت تفسير ظاهرة خلق أو ميلاد العمل الفنى.

1- نظرية الإلهام أو العبقرية:

يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام والعبقرية هما أساس الإبداع الفنى، لأنه يقوم عليهما فى المحل الأول وليس على الصنعة وهذا ما حدا ببعض الآراء القديمة إلى إطلاق لفظ "النبى" أو "الرجل الآلهى" على الفنان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة [1].

وقد عبر أفلاطون عن هذه النظرية خير تعبير فهو يذهب إلى أن مصدر الفن إلهام أو وحى يأتى للفنان من عالم مثالى فائق للطبيعة، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون [2]. كما ذهب فى محاورة بروتاجوراس إلى سرد أسطورة برومثيوس، ذهب فيها إلى أن الآلهة عندما أرادت توزيع الهبات زودت الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة فى حين ظل الإنسان أعزلاً ضعيفاً بيد أن الإله بروميثوس رحمه وترفق به، وغامر بسرق قبساً من النار من الآلهه وأهداه الإنسان فعلمه الفنون [3].

ويذهب الأستاذ بول جويتييه إلى أن ربات الفنون التى تصور اليونان أنها منبع الفن والإلهام ليست إلا إشارات رمزية أسطورية

---

(1) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان ص 2.

(2) Gaultter, Paul: Le Sens De L' Art Chamby Garnier Feres, Paris 1919 P 13.

وانظر كذلك محاورة أيون أو عن الألياذة ترجمة محمد صقر خفاجة ود. سهير القلماوى القاهرة مكتبة النهضة المصرية 956.

(3) Oeuvres De Platon Protagora.

محاورات أفلاطون ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية- يبقى- فى الجمال بالذات وبذلك تصبح الربات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال تلك الوحدة المتعالية عن الحس، التى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو "العالم المعقول" كأنما الأثر الفنى يستمد جماله من مشاركته فى مثال الجمال بالذات ذلك المثال الذى تحدث عنه أفلاطون[1]. وذلك كان أفلاطون هو أول من توسع فى الحديث عن الإلهام باعتباره مصدراً للفن، وضرباً من الانجذاب الإلهى ولهذا فقد صور الفنون بأنها ضرب من ضروب الدين التى تجعل من الفنان كأنه نبى يتكلم باسم الآلهة[2].

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفنى فى مدينته وهذا دليل على أنه حاول الربط بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية، بيد أنه كان يرمى من ذلك إلى تحقيق مثله الأعلى فى الحياة الأخلاقية لأنه كان قد فصل فى حقيقة الأمر بين الفن والحياة عندما جعل من الملهمات أو ربات الشعر مثلاً، ولا يمثل الشعراء إلا ظلال تنطق بصورتها فى عالم الواقع[3].

أما أفلوطين فقد خلط الجمال باللاهوت وربط بينه وبين المبدأ الأوحد الذى يمثل الخير البحت، الذى تصدر عنه الصور المشعة، والله عنده هو مصدر الفن لأنه يفيض به على من سمت روحه وارتقت من الفنانين، ولهذا يصبح الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال،

---

(1) Gaultter, Paul: Le Sens De L' Art Paris 1908 P 37.

(2) Ibid.

(3) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ص 12.

بينما تتناقض درجات كماله وسموه كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى وبمقدار هذا الابتعاد، وعلى الفنان إذن أن يتطهر وأن يتسامى عن إدراك الجزئى، وأن يصعد من عماله ماراً بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته، ووحدته وجماله، وهنالك يلهمه الله من ضيائه، ومن جماله أو يشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى[1].

وقد تأثر فلاسفة لاهوتى العصر الوسيط بنظرية الإلهام والفيض عند أفلاطون وأفلوطين مثل القديس أوغسطين، وسانت بازيل وغيرهم واستمرت نظرية الإلهام والعبقرية حية نابضة منذ عصر اليونان، وحتى ظهور الحركة الرومانتيكية التى تميزت بجموح العاطفة فى ميدانى الفن والأدب، وعارضت سلطان العقل الذى قامت عليه الحركة الكلاسيكية من قبلها، وبدأ القلب والإلهام إسهامه فى مجال الحياة الفكرية يغذيها ويجددها بمبدعات الفن والأدب الرومانتيكى.

وقد جاء فى العصر الحديث الكثيرون من الفنانين والشعراء الذين فسروا الإبداع بالإلهام، وتحدثوا عن الأرواح التى تهمس إليهم فى آذانهم بآياتها السحرية مثل الشاعر الفرنسى المعاصر بول كلودل Paul Claudel الذى عبر عن إلهام باعتباره حدساً دينياً أو إلهاماً وكشفاً صوفياً. فى حين ذهب نيتشه الذى لم يكن متديناًعلى الإطلاق إلى تصوير الإلهام بصورة برق مفاجئ ينير الطريق أمام الفنان فيسمح له بالرؤية. أما فيكتور هوجو فيقول فى مناسبة العلاقة بين الإلهام والحلم:

---

(1) أ.د على عبد المعطى محمد: مشكلة الإبداع الفنى رؤية جديدة، دار الجامعات المصرية 1977 ص43.

"أن الأحكام هى المنافذ التى تكشف للإنسان عالم للخلود" [1]. ويرى الشاعر الإنجليزى كولردج "أن الأشخاص العاطفيين هم الذين يصلون إلى الحقيقة" [2]. كما كان كيتس يقول: أنه لا يثق فى شيء ثقته "بوداد القلب" [3].

وقد آمن الرومانتيكيون بالأحلام إلى أبعد حد، واعتبروها دعامة إلهاماتهم الفنية، وأصل الصلة بين الفنان، ووجدانه وبين العالم الخارجى.

وتذهب بعض الآراء فى عرض نظرية الإلهام والعبقرية إلى اعتبار الفنان مثل الشخص المصاب بالتجول أثناء النوم ولو أننا أيقظناه لقضينا على مقدرته الفنية، ومعنى ذلك أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن عن رضا وطواعية [4].

وبقدر ما اتسمت الرومانتيكية بالمشاعر الإنسانية الفياضة والعاطفة القوية الجياشة، وتأكيد الحلم والإلهام فقد نمت النزعة الفردية، وأيقظت الشعور بالذات، يعبر فيشر عن وحدة وغربة الإنسان فى المذهب الرومانتيكى بقوله: "لقد أصبح غريباً بين غرباء، ومنفرداً فى مواجهة اللا أنا الهائلة مما أدى إلى تقوية الشعور بالذات وتنمية الذاتية المزهوة" [5].

---

(1) Beguin: L' ame Romantique Et Le Reve P.U.F Paris 1946.

(2) Dela Croix H. Psychologiede L' Art. Paris, Atcan 1927. P189.

(3) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ت. أسعد حليم ص 73، 74.

(4) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مكتبة مصر 1966، ص 96.

(5) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ص 73.

وقد انتهت الدراسات الخاصة بالإبداع الفنى إلى اعتبارها حالة تحدث فجأة بدون تدخل من الإرادة أو العقل فيقول الدكتور زكريا إبراهيم: "مهما كان من اختلاف الأدباء والفلاسفة فى تحديد معنى "الالهام" فإنهم يجمعون على النظر إلى هذه الظاهرة الفنية الكبرى بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان، وكأنما هى النسر الذى ينقض على حين فجأة! وآية ذلك أن الإلهام- فى نظرهم- يوقف المجرى العادى للوعى أو الشعور، ويغير من الاتجاه العادى للتأمل أو التفكير ويكشف عن انعدام التناسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغته"[1].

وفى حالة الإلهام يصبح الفنان كمن انجذب صوفياً فيشعر بالغبطة الروحية التى تسمو به فوق مستوى البشر وهكذا فكأن فيض القوة الإبداعية قد جاء فغمره، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح فى حضرة القوة الإلهية نفسها[2].

2- النظرية العقلية والفكرية:

لقد ذهب العقليون مذهباً مختلفاً عارضوا فيه أصحاب نظرية الإلهام، فقد ذهبوا إلى أن مصدر العبقرية فى الفن لا تتعارض مع العقل.

وقد لاقت نظرية الإلهام والحدس الصوفى نقداً مريراً من جانب دعاة الصنعة والتنفيذ فقد ذهب عالم الجمال سوريو إلى أن الإبداع الفنى

(1) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان ص 22.

(2) المرجع نفسه.

يتوقف فى المقام الأول على القدرة على الصنعة والإبداع ومن ثم فإن الفن يتجه إلى خلق موجودات[1].

أما دولا كروا فذهب إلى أن الفن هو العاطفة المتمايزة وهو التماسك والترابط فى الموضوع الفنى، ولما كان الموضوع الجمالى يحتاج إلى العاطفة فإنه لا يكون فى حاجة إلى النشاط التركيبى الإبداعى[2].

ويذهب الآن إلى أن العمل الفنى هو القانون الأسمى فى طريق الابتكار[3].

وتذهب بعض الآراء إلى استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفنى مثل ماكس دسوار Max Dessoir الذى استبعد مفهوم القيمة ورأى أن العمل الفنى هو الشىء.

أما فلدمان وهو يستبعد الركون إلى اللاشعور والحدس والإلهام ويرى أن العلم بالصور يظل لا شعورياً عند الفنان فى خلال مرحلة الإبداع فإنه لا يستمر على هذا الحال طويلاً فسرعان ما ينتقل إلى مجال الفن أى المجال التطبيقى فإن الاستطيقا تمثل العلم النظرى فى مقابل العلم التطبيقى المقابل له"[4].

وفضلاً عن هذه الآراء فقد ذهبت بعض الاتجاهات تؤكد واقعية العمل الفنى، وتركز على جوهر نشاطه البنائى أو التأسيسى

---

(1) Souriau.E: La Correspondance Des Arts Flammarion Paris 1941. P 292-30.

(2) Delacroix H: Pyscho;og De L ' Art Paris , Alcon 1927 P 143.

(3) Alain Système: Des Beaux Arts P 11.

(4) Feldman.V: L' Esthetique Francaise Contomporains, Alcan Paris 1936 PP.73-74.

وتقلل من شأن الحدس والإلهام، والكشف مثل آراء كروتشه أو بيرجسون المثالية، فقد عارض باييه المثالية ورأى أن العمل الفنى ضرب من الواقعية التى تشير إلى انهيار المثالية [1].

وهكذا يرفض باييه وغيره المناهج المثالية، ويتفقوا حول تأكيد حقيقة واحدة وهى رفض دعاوى الحدس والإلهام أو الكشف الصوفى الذوقى، فالعمل الفنى لا يتمثل فى الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الإشراف الإلهى بل هو صنعة وجهد تكنيكى فى تنظيم المادة الخام.

أما شارل لالو فإنه يرى أن الفن يمثل الانضباط والاتزان [2]. كما يذهب دولاكروا نفس المذهب ويقول "العمل الفنى ليس هو مجموعة المصادفات والإشراقات الإلهية، لكنه ثمرة القدرة التركيبية التى تظهر فى التنظيم والصناعة" [3].

وقد أجمع أتباع الإتجاه العقلى على أن الفكر هو مصدر الإبداع الفنى، وأنه لا يسمو ما لم ينبع من العقل وتأملاته المجردة، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ، فنحن نجد مثلاً أن بسكال يرى أن عظمة ومجد الإنسان إنما يكمنان فى الفكر، وأن الإنسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يتمثل العالم كله" [4].

(1) Bayer.R. R: Essai Sur La Methode En Esthetique 1953 P112.

(2) La O.Ch: L' Art et La Morale P.196.

(3) Delacroix.H: Psychologie De L'Art P150.

(4) Pascal. Blaise, Pensees Secvi P.n. 348 P195.

أمـا كانـت فإنـه يرجـع العمـل الفنـى إلى قـوانين وشـروط أوليـة Apriori سـابقة علـى التجربـة، وليسـت آتيـة مـن عـالم مثـالى يتجـاوز التجربة الإنسانية لكنها تشتق من قوانا الإدراكية. وقد سبق أن أشـرنا إلى أنـه أخضـع العمـل الفنـى إلى أربعـة شـروط هـى الكيـف والكـم والترابط والحالة [1]. وعن طريق هذه القوانين الأولية التى وضعها كانـت يصبح الشكل الفنى منبثقاً من القوى الإدراكية للإنسـان، وخاضعاً لها لا إلى شخصـية الفنـان وهـو يؤكـد علـى موضوعية الفـن، وقيامـه علـى التفكير أو التطبيق.

أمـا الفـن عنـد هيجـل فهـو محصـلة الفكـر شـأنه فـى ذلك شـأن المنطـق والطبيعـة وفلسـفة الـروح. وعنـده لا توجـد معرفـة أو وجـود دون فكر وعقل، كما أنه لا يوجد إبداع بدون فكر كذلك.

والفن عنـد هيجـل هـو الـروح التـى تتأمـل ذاتهـا فـى حريـة كاملـة والإنسان فى تصوره يحتاج للفن لأنه يحتاج لتأمل ذاته وتصور ذاتـه لذاتـه. وعلى هذا النحو يربط هيجل بين مسألة الإبداع الفنى وبين مذهبه العقلى المتسم بالمعقولية.

ويرى جويو أن الصفة الأساسية التى يمتاز بها الشاعر هى فى جوهرها الصفة الأساسية التى يمتاز بها الفيلسوف [2].

وهـكـذا يحـاول جويـو أن يجمـع بـين صـفات الفيلسـوف والفنـان باعتبار أنهما يعتمدان على الفكـر (العقل) وهـو يؤكـد رأيـه فـى قولـه: "كـاد النظـر والعمـل فـى المتـع الفنيـة الكـبرى أن يتحـدى فالشـاعر

---

(1) Basch.V: Essai Gritique Sur L' Esthetique De Kant, Paris Alcan 1934. P69.

(2) جان مارى جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصر ص 152.

والموسيقى والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ما سوف يتأملون حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته فى العقل وعدم اقتصاره على القبول"[1].

يوكد جويو دور الفنان فى إبراز الوحدة بين الإنسان والطبيعة بقوله: ".... كلما تقدمنا فى الزمن ازداد علمنا بهذه الوحدة الأصيلة بين الإنسان والطبيعة هذه الوحدة التى أحسها الشعراء"[2].

3- النظرية الاجتماعية:

يبرر أتباع النظرية الاجتماعية الدور الذى يلعبه المجتمع فى مسألة الإبداع الفنى، ومن أمثال هؤلاء تين، ودور كيم، ويرى الاجتماعيون أن الفن ظاهرة اجتماعية نسبية لأنها تخضع للظروف الاجتماعية، ولظروف الزمان والمكان والسلالة، ولهذا فإنه عمل يتميز بتعدد المدارس والمذاهب ومن ثم فإنه لا يرجع إلى أى عبقرية أو كأحلام فردية، أو اتجاهات عقلية لكنه يرجع فى المحل الأول إلى الجمهور (النحن) الذى يوجه الفن ويصدره، بيد أن هذه النظرية الاجتماعية لم تغالى فى أثر المجتمع إلى الحد الذى يقلل من دور الإبداع الشخصى، أو الأصالة الفردية للفنان[3].

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن هذه المدرسة لا تنكر الأصالة الفنية التى يتمكن عن طريقها من تغيير

---

(1) المرجع نفسه ص25.

(2) المرجع نفسه ص 70.

(3) Taine.H: Taphilosophie De L' Art, Paris Liberairie Hachehe Col. 41865 P311.

وتطوير الفن بطريقة تبدو كأنها جديدة مع أنها موجودة فى تركيب المجتمع وكيانه.

4- النظرية التأثيرية (الانطباعية):

يذهب التأثريون إلى توضيح أثر الضوء على الأجسام وهم يعارضون إتباع المذهب الاجتماعى فى الفن، على اعتبار أن الأخيرة لا يفسر بتأثير المجتمع ولا يرد إلى أى من الاتجاهات التى ينشأ فى أحضانها لأن العمل الفنى وليد ذاته التى يعبر عن أصالتها وتفردها.

والإبداع الفنى عند التأثيريين لا يتم إلا من خلال الأداء الفنى الذى يعبر عن روح الفنان وأصالته الخاصة [1]. التى تتفرد بالتعبير عنها فى عزلة عن القيادات المحيطة سواء كانت اجتماعية أو عقلية أو غيرها.

5- نظرية التحليل النفسى:

يتزعم هذه النظرية فرويد وهى ترجع العمل الفنى إلى خبرات الفنان النفسية ويذهب فرويد إلى أن الفنان يمثل شخصاً مريضاً نفسياً أو (عصابى) ولا تتعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوته وعلى هذا النحو فإنه ينظر للفن باعتباره ظاهرة نفسية أخرى مثل العصاب أو الحلم. فالفنان يخلق عالماً من الفن يحاول به أن يستبدل برغبته المتقدة رغباتاً أخرى غير جنسية، وكأنه يحاول التسامى عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجامحة إلى مجالات رمزية، أو صورية أكثر سمواً من الحاجة الجنسية [2].

---

(1) Ibid.

(2) Freud S: A General Ibtroduction To Psycho – Analysis G.C.P. 1943 P328.

وهكذا فإن الفنان يحاول لا شعورياً إشباع جميع رغباته وميوله الجنسية المكبوتة عن طريق الفن الذى يمنحه تشكيله له القوة والشهرة والعظمة التى يتصور أنه يحياها بالفعل فى واقع الأمر.

وهنا يحدث الإشباع الذى يسعى إليه الفنان، وهو فى ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوقين الذى يسعون إلى إشباع مظاهر الكبت فى رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعتهم.

وعلى هذا النحو يحقق عن طريق فنه ما لا يستطيع أن يحققه عن طريق خياله من شرف وقوة وحب نساء[1].

ويعطى فرويد مثالاً على نظريته فى التحليل النفسى للفنان بالفنان ليوناردو دافنشى الذى تصور قصة حياته تأييداً لنظريته فى الصلة بين الفن والكبت الجنسى فقد نشأ ابناً غير شرعى، وهذا ما دفعه إلى الارتباط بوالدته، كما جعله يفشل فى تكوين علاقات عاطفية مع جنس النساء مما دفعه لممارسة الشذوذ الجنسى مع أصدقائه، وأكبر دليل على حالته هذه ما تبرزه أعماله الفنية من ابتسامات عذرية ممثلة فى ابتسامة الموناليزا (الجيوكنده) أو خلطه بين الذكورة والأنوثة كما فى لوحة يوحنا المعمدان ولما انغلق الباب أمام الفنان لممارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته وتربيته وما ترسب فى لا شعوره من كبت جنسى وعاطفى فإن الفنان لم يجد ما ينفث عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التى عبر فيها عما يجول فى لا شعوره من رغبة جنسية مكبوته[2].

---

(1) Ibid.

(2) Freud S: Leonardo Davinci, London Kegan Paul 1932 P.P 90-96.

ويذهب فرويد إلى أن دراسته للإبداع الفنى والفنان لم تنصب على دراسة دافنشى باعتباره فناناً، بل باعتباره إنساناً فدراسته هذه لا تعنى إلا عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا (أى وصف المرض النفسى)[1].

وقد اتفق فرويد ويونج فى مسألة إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور مع أختلاف يتفق ومذهب كل منهما فى اللاشعور[2]. فقد رآه الأول أنه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التى يحسها الفرد فى حياته، فى حين رآه يونج موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة فى نفوسهم من أثر.

---

(1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى ص 29.

(2) المرجع نفسه ص 18.

الفصل الحادى عشر

معنى علم الجمال

1- معنى لفظ الاستقيطا.

2- أهداف علم الجمال.

3- بين فلسفة الجمال، وفلسفة الفن.

4- العمل الفنى والصناعة.

1- معنى لفظ "الاستطيقا":

قبل أن نخوض فى تعريف معنى لفظ الجمال يجدر بنا أن نعرف ما هو الجمال؟ أو بمعنى أكثر دقة ما هى فلسفة الجمال؟

فنقول: أنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذى يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هى: مرحلة التصور ثم مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم [1].

وتتصل فلسفة الجمال عن كثب بتاريخ الفن وفلسفته من جهة أخرى ومن بين التعريفات الحديثة التى تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو التعريف الذى يرى أن الجمال هو "تفكير فلسفى فى الفن"

ومع أن الصلة بين الجمال والفن هى صلة وثيقة إلى حد كبير، بيد أننا نجد ثمة اختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فللدراسات الجمالية مجالها الخاص بها حيث إنها لا تتعدى حدود البحث فى تصنيف الأعمال الفنية أو محاولة تحديد خصائصها، كما أنها لا تقف عند حد توضيح ما تتسم به هذه الأعمال من مميزات، ولا تبحث فى تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخياً ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل- كما يحدث فى فلسفة الفن فى دقائق عمل الفنان، لأنها

---

(1) للرجوع إلى رؤية متكاملة فى معنى الاستطيقا يقترح الرجوع إلى Armand Cuvillier فى كتابه Precis de Philosophie الفعل الخاص بالاستطيقا صفحات 543-569.

ترتفع فوق ذلك، وتتجاوزه إلى محاولة البحث فى مجرد الأحساس بالجمال، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار إبداعه.

والحق أن مسألة الإحساس بالجمال كانت هى الهدف من فلسفة الجمال فى العصر الحديث. وهى ما عرفت بإسم "الاستطيقا" (1) .Aesthrique

ويعد "باومجارتن" Baumgarten هو أول مفكر أطلق هذه التسمية على علم الجمال Aesthetica وذلك فى عام 1735 وهو يحاول بذلك أن يفصل بين ميدان الجماليات، وبين غيره من مجالات المعرفة الإنسانية (2).

و "باومجارتن" هو أحد المفكرين الألمان الذين تابعوا مدرسة ليبنتز العقلية التى رأت أن الحياة الوجدانية للإنسان لا تمثل سوى الجزء الأسفل من عقله فهى منطقة الفكر الغامض المختلط التى ذكرها "ديكارت" ومن ثم جاءت نظرته للاستطيقا باعتبارها ضرباً من المنطلق السفلى الذى يختص بنوع من الأفكار الغامضة، وذلك إذا قورن بالمنطلق الشائع الذى يتعلق بالقضايا الواضحة والمتميزة.

ويرجع لفظ "الاستطيقا" (3). تاريخياً إلى عهد اليونان، فقد كان المقصود به الإحساس أو العلم المتعلق بالإحساسات وذلك طبقاً للفظة اليونانية "ايسثيزيس" Aisthesis التى كانت تعنى "الإدراك الحسى".

---

(1) يطلق على علم الجمال أو الاستطيقا اسم Estherics باللغة الإنجليزية.

(2) Cuviller, Armand: Precis Philosophie Paris 1954.

(3) تبلور "علم الجمال" داخل الاستطيقا التى استقلت عن الفلسفة عندما وضعت لنفسها منهجاً محدداً وخاصاً بها فى خلال القرن الثامن عشر. =

ويقصد بالإدراك الحسى فى مجال الجماليات، هو عملية الإحساس بالجمال ولكن ليس كل إدراك حسى هو بالضرورة إحساس بالجمال، ولو صح ذلك لأصبحنا جميعاً علماء استطيقا لأننا سوف ندرك فى هذه الحالة- الواقع بالحس- وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة أن إدراكاً حسياً.

ولكن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معيناً له ويضاف إليه القدرة على التمييز بين الأشياء المتصفة به، وغيرها ممن تتصف بالقبح ويتعلق مبحث الجمال بالأشياء الأولى أى الموصوفة بالجمال فهو الذى يبحث فى الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة، ومن ثم فإنه يكون علماً معيارياً Normative يمثل موضوعه مجموعة من القيم والمعايير التى يؤسس عليه هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل.

=وتعد الاستطيقا امتداداً جذرياً لفلسفة الجمال التى كانت محط بحث الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان ومنذ أن وضع الفلاسفة القدماء أمثال أفلاطون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معانى الجمال وأصل الفنون وتقسيماتها وصاغا فى هذين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التى مازالت تشغل أفكار الباحثين فى علم الجمال حتى هذا العصر.

ولقد تأثر "باومجارتن" عندما أطلق لفظ الاستطيقا على علم الجمال واتجه العلماء بمقتضاها إلى البحث عن منطق التفكير العقلى، فأصبحت الاستطيقا "مبحث الجماليات" علماً فلسفياً ذا موضوع يتحدد فى "منطق الخيال أو المعرفة الغامضة" التى يوحى بها الفن وتقابل المعرفة فى ذات الوقت.

وإذا نظرنا إلى موضوع الجمال فى صورته العلمية لوجدناه ممثلاً فى منطق الخيال، أو المعرفة الغامضة ووجدنا أن هذا المبحث فى الخيال سواء على مستوى الشعر أو الفن هو بحث جديد فى تاريخ فلسفة الجمال كان ينقصها من قبل إلى الحد الذى رأى فيه علماء الاستطيقا أن علمهم لن يستكمل.

وقد تعددت تعريفات هذا العلم فقد عرفه بول فاليرى Paul valery بأنه "علم الحساسية" كما عرف فى الوقت الحاضر بأنه "كل تفكير فلسفى فى الفن" (1).

ويشهد الواقع بأن كل المحاولات المختلفة التى أرادت استخدام المناهج التجريبية Experimentale وتطبيق الواقع العملى والموضوعى على الدراسات الجمالية قد باءت بالفشل، إذ أن دراسة الإحساس الجمالى، وشروط تحقق الجمال لا تخضع لأى مقاييس من نوع علمى أو تجريبى وهذا يعنى أن استقلال علم الجمال عن الفلسفة لا يعنى أكثر من استقلال الأخلاق أو المنطق عنها، ومن ثم فلاينبغى على دراسة الجمال أن يفصلوا فصلاً حاسماً بين دراستهم لهذا الفرع، وبين دراسة الحق والخير، فالصلة وثيقة وأزلية بين هذا الثالوث الفلسفى للقيم المطلقة العليا "الحق والخير والجمال".

وإذا كان الفكر الفلسفى هو فى جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان والوجود، وكان علم الجمال يمثل فرعاً من فروع هذا الفكر الفلسفى الخالد ومن ثم يستلزم أن يدرس هذا العلم العلاقة بين الإنسان، والوجود المحيط به ولما كان عالم الإنسان يتميز بالرمزية Symbole التى تبدو مظهرها فى شكل اللغة، والفن والأساطير حتى عالم الموجودات الطبيعية ذاته يمكن أن يتحول داخل العقل الإنساني إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها أو محاولة تصورها، على أى نحو يراه، لذلك فقد تميز الإنسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجيبة، والخلاقة على إيجاد هذه الرموز فى حياته فهو يتصور أو يتخيل الأشياء المحيطة به، ويعبر عنها بالرموز كما أنه قادر على تحويل الوقائع المادية

---

(1) Ibid P 454.

الخارجية إلى مجرد رموز فى عقله يفهمها ويترجمها حسب حالته النفسية، ويحددها وفق رغباته، وأهوائه، ولذلك فان آراء الفلاسفة المعاصرين تكون حين يذهبون إلى تعريف الإنسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز لكن ما هى العلاقة بين "الرمز" و "الجمال"

إن العلاقة وثيقة بينهما، لأن التعبير الفنى ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان، فالفن شاهد على صدق مشاعر الإنسان، ودليل واضح على مدى حضارته وعلى مستوى تقدمه، ورقيه، ومبلغ تخلفه، وكذلك على مقدار وعيه، أو جهله؟

ويطلعنا تاريخ الحضارة الإنسانية على الكثير من النماذج، والأمثلة من تراث الفنى الذى هو تعبير عن الحضارة ولسان حال المجتمع فان يد الزمان تطوى الأجيال البشرية جيلاً بعد جيل بيد ان التراث المادى يظل متمثلاً فى الرمز الفن، والصناعة المادية التى تشهد بما كان عليه حال الحضارات وبالتالى فهى تساعدنا فى التوصل إلى معرفة أسرار هذه الحضارات ومقدار ما أنجزته فى الميادين العلمية والاقتصادية والعسكرية والفنية وغيرها، وبذلك يستفيد المعاصرون من خبرات وثقافات الحضارات الماضية ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وعظمة الدراسة "الفنية الجمالية". وعلى سبيل المثال نجد أن فى الدراما والمسرح قد بلغ أوجه فى أثينا فى ظل نظام الحكم الديمقراطى اليونانى، خلال القرن الخامس ق.م كما أنه قد تتدخل عوامل حضارية معينة لتساهم فى تحديد الذوق الجمالى فى عصر من العصور فحضارات الشرق العربى كانت تتميز بطابع معين فى فنها يختلف عن الطابع الذى ظهرت عليه الفنون والعمارة فى أوربا فى العصور القديمة، كما أن ثمة عوامل قد دفعت الإنسان المصرى القديم لبناء مسلاته، وأهراماته، ومعابده على

النحو الذى نراه عليه الآن والذى على ارتباط المصرى القديم ارتباطاً وثيقاً بالدين[1]. وبالعوامل الطبيعية الأخرى التى أسهمت فى تزيين وزخرفة هذا التراث المادى.

وهكذا فنحن نرى إلى أى حد تسهم الظروف المتعلقة بالمكان والزمان والبيئة المحيطة، والاعتقادات السائدة فى الانطباعات الجمالية، وفى الخبرات الفنية إلى حد كبير.

ويتطور أثر الفن والجمال بشكل فعال عندما يمس جوانب الحياة الاقتصادية فى المجتمع بما ينطوى عليه من تأثير على سيكلوجية الفرد، بل على فسيولوجيته كذلك، وأقرب مثال على هذا الدور الفعال له ما نلاحظه من ازدهار فى المجال الاقتصادى عن طريق الفن مثل وسائل الدعاية والإعلان وتزيين واجهات المحال، والطريقة الفنية فى صناعة الأجهزة والآلات التى تتفق مع الميول السائدة فى سوق مجتمع ما، وهنا تتداخل مسألة المزاج الشخصى والمعتقدات السائدة والمتوارثة التى تجلب الشعور بالتشاؤم والتفاؤل فالأجهزة ذات اللون الأصفر يروج عرضها فى المجتمعات التى تميل إلى ذلك اللون وتتفاءل به، كما أن الألوان الصارخة لبعض الأجهزة والأدوات تروج فى بعض الأسواق التى يقبل جمهورها هذا الضرب من الألوان فى حين أنها لا تجد لها سوقاً رائجة فى بعض المجتمعات الأخرى.

وعلى هذا النحو نجد أن سيكولوجية الفن تسهم بشكل خطير فى تنمية النشاط الاقتصادى، وفى مسألة العرض والطلب إلى حد كبير.

---

(1) عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر بيروت لبنان 1942.

كما تلعب الألوان والأحجام دورها الكبير فى رواج التجارة، ونمو الاقتصاد، فإن الأضواء تقوم بدورها هى الأخرى فى تزيين المدن والآثار وفى عمل ديكور ملفت ورائع للمدينة فى المساء، كما تقوم بدور هام فى مجال البيع والشراء، بما تلقيه من أضواء وألوان على أماكن البضائع وما يحدثه ذلك من تأثير فى نفسية المتفرج الذى يقبل على الشراء أو يحجم عنه فى ضوء ما يشاهده وهكذا يلعب الفن دوره فى شكل العرض وذلك بالتأثير على لون البضائع وأحجامها، والقيام بإبراز جوانبها الجميلة فيسهم فى سرعة رواجها وإقبال الناس على شرائها أما الأضواء فإنها تقوم بدور فى إظهار قيمة المدينة الجمالية [1]. وإبراز عظمتها التاريخية.

ولا يقتصر دور الألوان والأضواء على مجال الدعاية والإعلان وما يستتبعه من رواج اقتصادى بل يتغلغل دورهما إلى فسيولوجية الإنسان، فللأضواء تأثير فسيولوجى على أجسامنا يتحول إلى تأثير سيكولوجى يحس معه الإنسان بالراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التى تؤثر فى حياة الأفراد العملية، فإذا أخذنا مثلاً على تأثير الألوان على الأفراد، فإننا نجد أن لون الطلاء الهادى كالأخضر الفاتح مثلاً يدعو لاسترخاء وهدوء الأعصاب. ولذلك فإنه يستعمل عادة فى طلاء جدران المستشفيات والعيادات التى يحتاج فيها المريض إلى قسط من راحة الأعصاب والهدوء أما اللون الرصاصى الفاتح ففيه إيحاء بالعمل وزيادة النشاط والحركة ولذلك ينصح بطلائه فى المكاتب وأماكن العمل ولا تقتصر أهمية الألوان على مجرد زيادة النشاط الذهنى وما يستتبعه من نشاط ثقافى أو اقتصادى بل يتعدى دورها إلى التأثير على الجانب

---

(1) يحيى مصطفى حمودة، التشكيل المعمارى، دار المعارف مصر 1977 ص 89.

الفسيولوجي للإنسان وعلى سبيل المثال يساعد الون البرتقالى Orange على زيادة الإفرازات المعدية المهضمة مما يساعد على فتح الشهية للطعام إلى حد كبير، ولهذا يفضل استعماله داخل المطاعم من أجل الكسب المالى والتجارى. كما أنه يحدث على المستوى العاطفى- شعور بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعياً النار، وغروب الشمس التى تشع منها هذه التأثيرات السيكلوجية المعبرة عن التأجج والإحترام المشتعل، وهى تلك التأثيرات المحثة المنهضة، فى حين أن اللون الأزرق الفاتح يذكرنا بالسماء والبحر ويوحى لنا سيكولوجياً بالهدوء والسكنية يقول الدكتور يحى حمودة: "تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات بنتج عنها إهتزازات بعضها يوحى بأفكار تريحنا وتطمئنا والأخرى نضطرب منها وهكذا تستطيع الألوان أن تهبك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة. وسنرى فيما بعد أن هذه التأثيرات ربما تتعدى مستوى التأثير الفسيولوجى لتدخل فى مجال التطبيقات العلاجية [1].

وهكذا نرى إلى أى حد تلعب الألوان والأضواء وكذلك الزخرفة والأحجام وشكل الخطوط دوراً بارزاً فى النشاط الإعلامى، والسياحى، والأقتصادى، فضلاً عن دورها العظيم فى سيكولوجية وفسيولوجية الأفراد والجماعات مما يؤثر بدوره على الجوانب الاجتماعية الثقافية والاقتصادية للمجتمع. ومن هنا ندرك أهمية الجماليات فى حياتنا خاصة أنها تنطوى على الإنتاج الفنى تراثاً، وتاريخاً وحضارة ومن ثم يتحول معها الجمال إلى مبحث هام، ومشكلة كبرى فى الفلسفة والحياة.

---

(1) يحيى مصطفى حمودة: نظرية اللون. دار المعارف 1981.

2- أهداف عالم الجمال:

إذا كان للعالم التجريبي والأخلاقي والمنطقي أهدافهم التي يصبون إلى تحقيقها فإن لعالم الاستطيقا أهدافه التي يسعى كذلك إلى تحقيقها.

وقد إستطعنا إجمال هذه الأهداف في التالي:

أولاً:- عالم الاستطيقا مثل عالم المنطق إلى حد كبير فهو لا يشترط على العلماء شروطاً يتبعوها، ولا يفرض عليهم قواعد تتحدد على ضوئها قواعد تفكيرهم، لكنه يهدف في المقام الأول إلى تحليل خطوات عملهم في سبيل الوقوف على أسس وقواعد تفكيرهم العلمي، ومن ثم فليس لعالم الجمال ثمة دور في وضع قواعد يلتزم بها الفنان، في أثناء القيام بعمله الفني أو إنتاجه المبدع.

ثانياً:- يتبلور الهدف الرئيس لعالم الاستطيقا في "التساؤل" و "التحليل" فهو يتساءل ويحاول التحليل بغرض معرفة الشروط المعينة التي يضعها الناس والتي تزداد على أساسها نسبة الجمال في موضوع معين وفي هذه الحالة فإنه لا يحاول أن يدخل في صميم عمله أي اشتراط أو تحديد يزيد من القيمة الجمالية لعمل ما.

ثالثاً:- يتحدد الهدف الرئيسي لعالم الاستطيقا في مجرد البحث في الإحساس الفني أو الجمالي لعمل ما وذلك بدراسته لدى الإنسان، وعند الفنان نفسه وفيما عدا ذلك فيدخل في صميم عمل "الفنان" إذ لا يحق له النظر في أي أسلوب يتبعه الإنتاج الفن، وإنما يتحدد عمله في موضوع التذوق الفني فحسب.

بعد عرض أهداف عالم الجمال "الاستطيقا" نشير فيما سيأتى إلى مسألة التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن.

3- بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن:

يرتبط الجمال بالفن بروابط وثيقة منذ الأزال، وسوف نعرض هنا لطبيعة هذه الروابط من خلال طرح بعض المسائل المتعلقة بطبيعة الصلة بينهما وهذه المسائل هى:

أ- تداخل الجمال والفن.

ب- النظرة العادية والعلمية والفنية.

ج- الخبرة الجمالية بين التذوق، والإبداع الفنى.

د- بين الخبرة الجمالية والخبرة العملية.

ه- بين الخبرة الجمالية والخبرة العملية.

و- الصلة بين الفن والصناعة.

أ- تداخل الجمال والفن:

إن التداخل بين فلسفة الجمال، وفلسفة الفن بين للغاية إذ أنه لا يوجد من يدرس الجماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها، وهو فى هذا الرجوع يحاول أن يكون واضح الرؤية ، متمكن من النقد حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال، ووضع تعريف كلى للفن.

وتمثل النظرية الفنية بالنسبة لفلسفة الجمال ما تمثله النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم فالصلة وثيقة بين مجالى الجماليات والفنون، ومن ثم يمكننا أن نعد تاريخ الفن، بمثابة تاريخ الوعى

الجمالى عند الإنسان. وتدخل النظرية الاستطيقية الجمالية لكى تقوم بعملية التحليل الفلسفى لهذا الوعى ومن ناحية أخرى فلو تأملنا الجمال الموجود فى الطبيعة على أنه ظاهرة عادية وواقع نعيشه فى كل يوم، فإننا لن نكون فنانين إذ أن هذا الجمال الطبيعة موقوف على رؤية فنية فاحصة لفنان مبدع يحدسه، ويبرزه وتحكم عليه.

ب- الرؤية العادية، والعلمية، والفنية:

وفى معرض موضوع التداخل بين فلسفتى الجمال، والفن نود الإشارة إلى مسألة سوف تلقى مزيداً من الضوء على الصلة بين هذين المجالين، فعلى الرغم من أن الجمال ظاهرة موجودة ومدركة فى الطبيعة بيد أن عامة الناس يرونها شيئاً عادياً يمرون به مسرعين دون أن يستثيرهم أو يحرك مشاعرهم وذلك بسبب ضغط ممارسة الحياة اليومية وانصرافهم إلى مشاكلهم الاجتماعية والنفسية فيصبح الجمال فى مثل هذه الحالة ذلك المجال الذى يبدو أمام العين العادية لا تمايز بينه، وبين الحقيقة التى ندركها فى الواقع، وهذه هى النظرة أو الرؤية العادية التى يلقيها الإنسان العادى على الواقع المحيط به دون أى هدف محدد من ورائه أو تحليل له.

وقد تتحول هذه الرؤية العادية إلى رؤية علمية فتتحول الحقيقة الماثلة أمامنا إلى أخرى مغايرة لما رأيناها من قبل. فهى رؤية أو نظرة تقوم على التفسير العلمى وتستند إلى التحليل كما تعتمد على التقسيم والتجزئ حتى يبلغ المشاهد العلمى غايته منها، فهى نظره موضوعية بحته.

أما الرؤية الفنية فهى تلك النظرة الجديدة للطبيعة والمتجددة أيضاً، هى رؤية حدسية عميقة، تعتمد على وجدان المشاهد، كما

تتوافق مع مشاعر المتذوق منذ الوهلة الأولى، وتقوم على مراعاة الفروق الفردية بين جمهرة المتذوقين أنها رؤية يظهر من خلالها الجمال باعتباره مخلوق حى فى ذاته له تجسده وتشخصه، وكيانه المبدع، إن هذه الرؤية الذوقية الوجدانية الحدسية هى رؤية عالم الجمال أو الاستطيقى.

وفى ضوء التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الرؤى يتضح لنا مقدار التداخل المتبادل بين مجالى الجمال، والفن وكذلك الفارق بين النظرة العلمية والفنية أو الجمالية، فالجمال متداخل فى الفن، بل إنه يعد منبعه الرئيسى والأخير، ومن جهة أخرى، فهو وسيلة التعبير عن الجمال الذى لا يمكن أن يوجد بدون شروط تقدير له، ولا يتأتى ذلك بالرجوع إلى القيم والمقاييس التى تحددها الاستطيقا وتهدف إليها وعلى هذا النحو يصبح مجال البحث فى فلسفة الفن هو أساس المشكلة فى فلسفة الجمال.

ج- الرؤية الفنية بين التذوق والإبداع الفنى:

عرضنا فيما سبق لمواقف ثلاثة من الظاهرة الجمالية هى موقف الرجل العادى، وموقف العالم وموقف الفنان وهذه المواقف تختلف فيما بينها فإذا كانت الرؤية العادية للواقع تمر سريعاً بدون أن تترك ثمة أثر على صاحبها الفرد العادى- فإن الرؤية المتفحصة للعالم الذى يحلل ويجزئ العالم الطبيعى المحيط به إنما تهدف للوصول إلى أسباب ونتائج لظواهره وما يترتب على ذلك من قوانين وقواعد تتحكم فى سيرها.

أما الرؤية الفنية فإنها تتمثل فى نظرة الفنان الملهم، وهى نظرة مختلفة تماماً وموقف مغاير للموقفين السابقين عليه، إنها مواقف تمليه على الفنان الخبرة الجمالية التى يقف عندها الإنسان إما متذوقاً للمشهد الطبيعى أو العمل الفنى، وإما مبدعاً له وناقداً من جهة أخرى، ولن

تحوض كثيراً فى تفاصيل اختلافات أنواع الفنون فيما بينها، وفى شرح القواعد والأسس الجمالية والفنية التى يأخذها فى الاعتبار كل فن من الفنون على حدة، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الأساليب المتبعة فى عملية الخلق الفنى إذ أن كل هذه الأمور مما تختص بها الدراسات التطبيقية Application والعملية Pratique فى الفنون خاصة وإنما سيكون مدار بحثنا هنا هو عن محاولة الوقوف على مسألة هامة فى علم الجمال، وهى الخبرة الجمالية فننظر إليها من خلال حالتين هامتين هما حالة التذوق، وحالة الإبداع الفنى، وفى مدار هاتين الحالتين اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الجماليات فنرى فريقاً منهم يؤكد على معايشة العمل، ومحاولة إعادة خلقه مرة ثانية حتى يتسنى الحكم عليه، وهذا بالفعل ما يحدث بالنسبة للمتذوق الذى يحاول- قدر المستطاع- تجسيد خبرة الفنان والكشف عما ورائها سعياً إلى معرفة أهداف العمل والاستمتاع به.

وهناك كثيرون من العلماء الذين يؤيدون هذا الرأى فيذهبون إلى أن عملية الخلق عند الفنان لا تعنى أكثر من إعادة خلق هذا العمل الفنى بالنسبة للمتذوق أو المشاهد وعلى هذا النحو جعل فاليرى Valery من "الإبداع الفنى" عملية بطيئة لا مجرد إلهام سريع مفاجئ فهو يشير فى المقدمة التى صور بها دراسته لمنهج ليوناردو دافنشى إلى أن الآلهة إنما تجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا، وما علينا بعد ذلك إلا محاولة صياغة البيت التالى:

ويعد رأى جون ديوى John-Dewey من بين الآراء التى أيدت هذا الاتجاه فقد ذهب فى دراسته للفن إلى تحليل "الخبرة العادية" بحجه أنه لا سبيل لنا إلى فهم "الظاهرة الجمالية" فى أسمى صورها إلا إذا بدأنا

بدراستها فى شكل الغفل[1]. ومعنى ذلك أنه لابد من العمل على إعادة الاستمرار وتأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى.

ويرى "ديوى" أن المتذوق لعمل فنى معين أنما يعيد خلقه من جديد، على غرار الطريقة التى خلقها بها الفنان المبدع.

وهناك آرارء تفرق بحسم، بين المتذوق للفن، والفنان على اعتبار أن شعور التعقل يغلب على حالة المتذوق للفن، فالمتذوق أو المشاهد يتعمق فى تأمله ويستند إلى عقله، فى حين أن عملية الخلق الفنى التى تتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ والتى تحول الفنان إلى طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير على المحيط الخارجى فيرسم صورة أو يعزف مقطوعة موسيقية، أو ينحت تمثالاً.... أو ما شابه ذلك من شتى أنواع الفن. وهذا النشاط أو المظهر الفعال هو النشاط السائد فى عملية الخلق، أما شعور المتذوق فإنه يمكن أن يكون شعوراً كلياً أو استطيقياً لأنه يتعلق بأى موضوع يستشعر المتذوق حاله بالقيم الجمالية، سواء تمثل فى أحضان الطبيعة، أم فى الفن المصنوع فى العالم المادى، فى حين أن عملية الخلق الفنى تنصب على مدى خبرة الفنان حينما تتركز الخبرة- على عمل إنسانى، أو إبداع فنى.

ولا يتوقف مجال الخبرة الفنية عند حد المتذوق والفنان بل يتعدى ذلك إلى مسألة تقييم الأعمال الفنية، والحكم عليها، وهو الأمر الذى يقاس به خبرة الناقد الفنى الذى ترجع أهمية عمله إلى ما يتضمنه من قياس جدة وجمال هذه الأعمال.

---

(1) Dewey, John: Art as experience P. 84. N.Y.1939.

مما سبق يتضح لنا أن الإنسان يقف إزاء الجماليات والفنون فى محاور ثلاثة فهو حين يفكر ويحلل موقف ما، ويتأمله عقلياً يكون فيلسوفاً، وعندما يتذوق الفن، أى يحدس إبداع الأعمال الفنية، ويستمتع بما ينطوى عليه من لمسات سحر وبهاء، يكون عندئذ متذوقاً، وحين يعبر عن آرائه فى شتى أنواع الإنتاج الفنى محاولاً تقييمه وإلقاء الضوء عليه ففى هذه الحالة يكون ناقداً.

د- بين الخبرة الجمالية، و الخبرة العملية:

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفنى بموقف مغاير، لما تتصف به خبرتنا العملية فى الحياة العادية ذلك أننا ننظر للأشياء فى الحالات العادية بنظرة نفعية، وهنا تتسحب الرؤية النفعية على الأشياء المحيطة بنا فنحن ننظم سلوكنا، ونتجه إلى تحقيق أغراض مرسومة منه تتحدد وفقاً لها مسيرة حياتنا، وهذه الخبرة الحياتية بمفهومها النفعى لا صلة لها بالخبرة الجمالية التى تتميز بالتنزه عن الغرض [1]. وهذا ما يتضح لنا عند دراسة فلسفة "كانت" فى الجمال عندما ذهب إلى تعريف الحكم بالجميل، وميز بينه وبين الحكم على شيء باللذة أو الخيرية على اعتبار أن صفة الجميل هى تلك التى تعجبنا بصورة منزهة عن المصلحة، حيث يصبح موقفنا من العمل الفنى فى هذه اللحظة موقف العاشق للجمال لا موقف المنتفع منه، فنحن لا نحتاج الجمال للاستفادة منه فى سلوكنا، أو فى حياتنا العملية ولكن نظرة المتذوق للعمل الفنى فى نظرة لذات الجمال، أو بمعنى آخر "للجمال فى ذاته" فهى رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع.

---

(1) Feldman.V: L' Esthetique Francaise, Alcan, Paris 1936. P35.

لقد شغلت مسألتى الخبرة العملية والفنية الكثير من علماء الجمال الذين اختلفوا بصددها وفسروها، واهتم الكثير منهم بوصفها، ومن بين من وصفوها الناقد الإنجليزى ريتشاردز من مؤلفه "مبادئ النقد الأدبى" فهو يقول: عندما نتأمل لوحة فنية، أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى معزوفة موسيقة، فإننا بذلك لا يكون قد فعلنا شيئاً كثيراً عما نفعله عندما نذهب إلى معرض للفن، أو حين نرتدى ملابسنا فى الصباح[1].

ويعنى ريتشاردز بذلك أن التجربة الجمالية ليست تجربة خاصة أو فريدة من نوعها تقوم على عنصر خاص لها لكنها تتميز بنوع من التآلف، أى تآلف العناصر التى تتركب منها وذلك عن طريق الإحساس بالجمال، ذلك الإحساس الذى تتحول معه فوضى الدوافع Motives المنفصلة إلى نوع من الاستجابة Reponse المنظمة، ومن ثم فإن الجمالية تعنى القدرة العالية على التنسيق بين مجموعة الدوافع المنفصلة، والمختلفة لدى الإنسان مما يتولد عنها فى نهاية الأمر ضرب من اللذة والتوازن، وهما يسهمان فى إحداث الشعور بالمنفعة الجمالية، لذلك فإن دور الخبرة الجمالية هنا، يعنى تنسيق وتحويل دوافع الإنسان، وبالتالى مشاعره لكى يصبح فى حالة توازن، ولذه باعتبار أن هذه الحالة تمثل الأساس الجوهرى لأى شعور بالمتعة الفنية أو اللذة الجمالية.

أما جيروم ستولينتز فيقول عن الخبرة الجمالية ودراسة علم الجمال: "إن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن

---

(1) جيروم ستولنيتز- النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د.فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط2- 1981.

الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شيء تقوله عن الفن من خلال التجربة العينية" [1].

وهذا الرأى يربط بين خبرتنا بالجمال، أو دراسته وضرورة اكتسابنا لأكبر قدر ممكن من معرفة الفن الواقعية.

ويرى العالم والفيلسوف الأمريكى التجريبى جون ديوى John Dewey أن الفارق ليس كبيراً بين الخبرة الفنية والخبرة العادية للحياة اليومية، وهو يحاول بذلك أن يعطى دوراً كبيراً فى الحياة بل ويجعلها أساس للمعرفة والتربية والأخلاق والسياسة ولم يستثن من ذلك مجال الفن الذى أكد على دور الخبرة الكامل فيه، الحر من القيود والموانع التى تعوق اكتماله ونموه يقول ديوى فى هذا الصدد: "أن الفن فى صورته إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال أو بين علاقة الطاقة الصادرة، والطاقة الورادة، وهى تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة ونظراً لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدى إلى تحقيق تنظيم متبادل بين عناصر الفعل والإنفعال، أو (التقبل) ونظراً لانتفاء تلك المظاهر والسمات التى تسهم فى تحقيق التداخل المتبادل بينهما، فإن الحصيلة الناتجة لابد من أن تكون عملاً فنياً ذا طابع جمالى" [2].

ومن التناقض الذى يبدو غريباً على فلسفة ديوى الذى عرف باتجاهه البرجماتى أنه يجعل من الخبرة الجمالية عنصراً رئيسياً فى

---

(1) جيروم ستولنيتز - النقد الفنى، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د.فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط2- 1981.

(2) Dewey, John: Art As Experience N.Y.1939 P. 212.

وللكتاب ترجمة باللغة العربية للدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم: الدكتور زكى نجيب محمود دار النهضة العربية 1936.

فلسفته باعتبارها تفاعل يحدث بين الكائن الحى، والبيئة بغرض إشباع حاجة الإنسان.

وعملية الخبرة الجمالية عند ديوى تستغرق زمناً معيناً بحيث يكون لها وحدة تستمد من حاضر سعيد يمتد له مستقبل وهذا الرأى الحديث لديوى يتشابه- إلى حد كبير- مع ما ورد عند أرسطو بشأن الصفة الزمانية فى فن المسرحية التى تبدو فى صورة كل واحد، بيد أن لها بداية ووسط ونهاية.

والخبرة الجمالية من وجهة نظر ديوى توجد فى سياق الحياة اليومية العملية، إذ أن كل خبرة عادية سواء تمثلت فى صورة عملية، أو فى مجرد أداء لعمل يدوى يتسم بالنجاح إنما تحمل الطابع الجمالى.

مما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية ليست وقفاً على زيادة المتاحف، أو ارتياد المعارض، والقراءة فى المكتبات فحسب، لكنها تكمن فى أى عمل يحقق للإنسان حين يكتمل نوعاً من البهجة والسعادة، فالطابع الجمالى يقل أو يتلاشى فى حالة الأعمال التى لم تستكمل أو التى لا تدخل فى سياق ترتبط فيه مقدماتها بنهاياتها، أو بما يستتبعها من أعمال وخطوات جديدة.

ويرى ديوى أن الآلية هى العدو الأول للخبرة الجمالية ومن ثم فإن الموسيقى الشعبية والأخبار الاجتماعية والواقعية التى توردها الصحف على صفحاتها إنما تعد من أوضح وأجمل الخبرات التى يعيشها الإنسان من حيث أنها تكاد تقترب من الحياة العادية، والخبرة الواقعية للفراد الذى يستريح حين يربط العلل بمعلولاتها وينظم سلوكه وفق احتياجاته، وما يرغب فيه وهذا التنظيم الذى يمارسه الإنسان فى حياته ينسحب من وجهة أخرى على مجال الفنون فينظمها بدقة، ويتقلبها ببهجة وارتياح.

ويرى ديوى أن السمة الجمالية لأى شيء إنما تتأتى من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة وعامل التأليف من جهة أخرى إذ أن عمل الفنان يحتاج للتنظيم، ثم التأليف بين المواد بعضها لبعض لإخراج عمل فنى جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فنى مبدع، وهذين العاملين (التنظيم والتأليف) يتبعهما المتذوق أسوة بالفنان لأنه يمر بنفس المراحل التى يمر بها الفنان فى سبيل تمثل موضوع فنه ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه.

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية تقترب إلى حد كبير من الخبرة العادية أو العملية وليس ثمة فرق بينهما إلا فى اتصاف الأولى بالترتيب والنظام والانسجام مما قد لا نصادفه كثيراً فى خبراتنا العادية.

إن الخبرة الجمالية متعلقة بالإنسان، ولذا فهى خبرة تصطبغ بصبغة إنسانية يمارسها الفرد فى مجتمع ما ومن ثم تصبح ظاهرة إجتماعية تعيش وتتغلل داخل المجتمع فهى ليست فريدة من نوعها، منعزلة عن مجريات الأحداث، منغلقة على ذاتها، تنأى عن خبرات الحياة وهذا ما أشار إليه ديوى وريشاردز بيد أن تعدد الاتجاهات والآراء فى مسألة الخبرة الجمالية قد جعلت بعض النقاد المعاصرين يعارضون هذا الرأى السابق ويذهبون إلى أن الخبرة الجمالية تكون فى استقلال تام عن خبرات الحياة العادية.

ويعطى الفن الحديث اهتماماً للخصائص الموضحة للقيم الجمالية فى العمل الفنى كما يحاول إبراز العمل الفنى باعتباره بعيداً عن جوانب الحياة الإنسانية ومنفصلاً عن تأثير الواقع ولذلك فإنه يجرد الفن من أى عنصر إنسانى ويعنى بذلك أنه لكى ننظر إلى منظر ما فى

الطبيعة من خلال نافذة مثلاً، أو من خلال باب مفتوح فإنه ينبغى علينا أن نركز أنظارنا وانتباهنا الكلى صوب هذا المنظر فيكون هذا المشهد الطبيعى هو الوجهة الأولى والأخيرة لرؤيتنا معنى ذلك أننا لو تفحصنا النافذة- مثلاً- أو الباب فى حد ذاتها فسوف تنتهى قيمة المشهد الطبيعى تماماً ولن تبقى منه سوى مجرد بقع تشير إلى اللون ومعنى ذلك أن رؤية المشهد الطبيعى يلغى فى نظر هؤلاء رؤيتنا للنافذة والعكس صحيح ويؤيد هذا الرأى روجير فرى Roger Fry والناقد الانجليزى كليف بل Clive Bell اللذان يؤكدان أنه إذا ركزنا اهتمامنا على الصورة الفنية فإنه يستتبع هذا الاهتمام الشعور بدرجة عاليه من الإحساس والانفعال الجمالى البحت الذى يختلف بصورة كبيرة عن درجة انفعالنا واستجاباتنا التى نحس بها فى حياتنا العادية من حيث أن العمل الفنى ينطوى على عناصر معينة وتنظيم معين لا يتمكن معظم الناس من رؤيته وذلك لاختلاف هذه الرؤية العملية.

إن الانفعال الجمالى مثلاً فى فن التصوير يستمد من التقدير الجمالى للصور المعبرة Significant Form وهى تلك التى تتكون من تركيبات معينة الخطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال. وهذا هو ما ذهب إليه كليف الذى حاول الفصل بين الجميل فى الطبيعة، والجميل فى الفن فالجميل فى الطبيعة من أزهار وأشجار وطيور وحيوانات إنما تعد جميلة من حيث هى كذلك فى الواقع لأن جمالها لا يثير فينا وجداناً فتصبح رؤيتنا لها رؤية عادية تصرفنا عن مجرد النظرة الجمالية التى تبنى على قيم الفن الصورية مثل تركيب الخطوط والألوان والأبعاد والزوايا فى التصوير أو تركيب الأصوات فى الموسيقى لذلك فإن كثيرين من الفنانين يجتهدون فى إضفاء لمسات الواقع فى

أثناء تصويرهم للطبيعة فيستخدمون الألوان والظلال والخطوط. ويدلل روجر على هذا الرأى بقوله عندما نكون بصدد تذوق أى عمل فنى، فإننا لا نكون بحاجه إلى إحضار أى شيء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب، بل ولا حتى مجرد معارف أو أفكار أو انفعالات تتعلق بهذه الأشياء لأن الفن يكون نقله من عالم النشاط إلى عالم استطيقى "جمالى" متسام فتصبح عند هذا الحد فى منأى عن شواغل الحياة" [1].

ومن تحليل هذه العبارة لروجر تتضح لنا أمور ثلاثة هى :

أولاً: أن التذوق الفنى لعمل ما ينصب بصورة كلية ومطلقة على الموضوع الفنى وحده.

ثانياً: أن هذه الممارسة للعمل الفنى تقتضى من الإنسان أن يخلص عقله من تشبيهات الحياة الواقعية لهذا العمل، أى من أفكاره عنه ومن انفعالاته وإحساساته تجاهه.

ثالثاً: أن الفن يصبح وفق ذلك نقلة روحية وعالية وموجهة للفن الصورى فى الشكل، والحركة، والخط واللون، والظل بدون مراعاة لأى تشبيه بالواقع ومن هنا يصل المتذوق إلى أسمى مراتب البهجة لأنه عندئذ يكون قد ألقى بمشاغل الواقع وصوره وفكره عرض الحائط.

وعلى أية حال فمهما اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الاستطيقا حول موضوع الخبرة الجمالية، ومهما تعددت اتجاهاتهم ونظرياتهم فالأمر الذى لا شك فيه أن الخبرة الفنية تتميز بطابع فريد وخاص يجعل منها موضوعاً مستقلاً وبعيداً عن شتى خبرات الحياة [2].

---

(1) Fry, Roger I: Vision and Desgin New York Meridian 1956 P35.

(2) Alain Ch Propose Sur L' Esthetique, P.U.F Paris 1949 P 31.

ولـذلك فقـد حاولنـا عـرض هـذا الاخـتلاف بـين الخـبرة الفنيـة، والخـبرة العادية التى نمارسها فى الحياة.

عرضنا- فيما سبق- لثلاثة أنواع من الرؤى فى الحياة هى الرؤية العادية والفنية، والعلمية، وميزنا بينهم بعد استعراض الخبرة الفنية والعلمية ومقابلتها بالخبرة العادية من الواقع وسوف نعرض فيما سيأتى للتمايز الواضح بين الرؤية الفنية (الجمالية) والنظرة العلمية لموضوعات الحياة من خلال عرض الخبرتين الفنية والعلمية.

هـ- بين الخبرة الجمالية، والخبرة العلمية:

لما كانت مهمة العلم هى تحليل الأشياء المركبة وردها إلى عناصرها البسيطة، ومن ثم فقد تحددت مهمة العالم فى وصف وتفسير الظواهر الطبيعية، وإمدادنا بمعرفة العلاقات بين الموضوعات المختلفة، فالعلم يهتم فى المقام الأول بكشف العلاقات القائمة على مبدأ العلية Causalite بين الأشياء ولذلك تنحصر مهمته فى محاولة وصف الأشياء وعلاقتها بغيرها، مما يساعدها فى تنظيم أفعالنا وسلوكنا فى ضوء معرفتنا للعلاقات والارتباطات التى يكشف عنها العلم.

وعلى الرغم من أن العلم يقوم بدور فى دراسة ووصف وتحليل الظواهر بيد أنه مع ذلك لا يستطيع تقريب المسافات بيننا وبينها، بل لعله على العكس يباعد بيننا وبينها لما يقدمه من تحليلات وعلاقات كثيرة مختلفة ومتشعبة ومن ثم اتصفت الرؤية العلمية التحليلية بالارتباط Connection على عكس ما يحدث فى الرؤية الفنية التى تجعلنا نركز انتباهنا فى موضوع الفن ذاته، أكثر مما ننظر فى علاقاته بالأشياء الأخرى، ولهذا فإنها تقربنا من تقدير قيمته الجمالية، فالحق أن قيمة الإنتاج الفنى لا تتحدد إلا بالتركيز عليه وعزله عن غيره من

موضوعات [1]. ومن ثم يكون الانعزال Isolation هو العملية الأساسية فى التذوق الفنى، فنحن لا نحس بالجمال فى الوضوع الفنى إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء، ونظرنا إليه وحده منفصلاً عن غيره من أشياء حتى يتسنى لنا رؤيته،وتحليله والإحساس بدرجة إبداعه وجماله، فالعمل الفنى هو ذلك النوع من الأعمال الذى يهدف إلى جذب انتباهنا إليه بحيث نراه وكأنه فى عزلة عما حوله فلا نرى شيئاً جانبه أو حوله[2]. وهنا فإننا نتمكن من إصدار حكم جمالى سليم، أو تذوقه فنياً، وهذا عكس ما يحدث فى دراسة الظواهر العلمية التى تقدم لنا حقائق واضحة ترتبط فيها العلل بالمعلولات كما ترتبط ظواهرها بغيرها من ظواهر أخرى[3].

وجدير بالذكر أن هذه الرؤية الفنية التى تستقل بالعمل الفنى، وتحسه فى إبدعه المطلق بعيداً عن الأشياء ومعزولاً عما يحيط به إنما هى رؤية تنظر إليه باعتباره خلقاً منفرداً، وله وجوده الخاص، وكيانه المستقل على نحو ما أشار إلى ذلك كروتشه الذى رأى أن الفن حدس أو عيان وليس "واقعة مادية" لأن منهج العلم إنما ينسحب على حالتى الظاهرة الفيزيائية، والواقعة المادية وهو منهج يستخدم التحليل والتقسيم، ويقيم علاقات ترابط بين الأجزاء بعضها البعض وهذا ما لا يتفق مع طبيعة العمل الفنى الذى إذا ما نظر إليه من خلال هذا المنظار المادى، أو الفيزيائى لتحول العمل الفنى للخلاق المبدع إلى ظاهرة علمية عادية تجريبية، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملاً فنياً له خلقه

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

الخاص وكيانه الخاص المستقل عما عداه وأحكامه الخاصة المنفصلة عن الهوى أو المنفعة.

إن الفن على هذا النحو- وكما يصوره كروتشه ليس من قبيل الأفعال النفعية ولو أنه تحول إلى ذلك لأصبحت الأعمال الفنية مثل العلوم سواء بسواء تدرس لتحقيق أهداف عملية للإنسان، ولأصبح تصوير الطبيعة فى مجال الفن متشابه فى أهدافه مع تسخير الطبيعة عند الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت Decartes, R الذى كان يهدف من منهجه السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالح الإنسان [1].

إن الرؤية الفنية ذات الطابع الاستطيقى هى ذلك التأمل السريع، والحضور النفسى، والشعور بالانسجام والبهجة "إنها" الحدس على حد تعبير كروتشه الذى لا تمسه المادة لأنه وجدان خالص، ولا يطبق عليه منهج العلم الذى يختص بالتحليل والتقسيم والتجزئ ويهدف إلى تحقيق القوانين العملية بغرض تيسير الحياة- لأنه شعور خالص خال من شوائب الحس وعلائق المادة.

إن النظرة الفنية عند كروتشه "لا تعنى أكثر من اللذة المطلقة بالجمال فى ذاته، فمثلاً النظر للشمس فى ساعة الغروب حيث يختفى نصفها تحتها سطح ماء البحر ويظل النصف العلوى- فى لونه البرتقالى- مستودعاً العالم الأفق البعيد الذى يلتقى فيه ماء البحر بزرقة السماء، إن هذا المشهد الطبيعى الجذاب يجذب انتباه الكثيرون من عشاق الفن فيحسون به بصفة كلية ويتذوقونه فى رؤية فنية سامية عن الغرض، أما موقف العالم الطبيعى له الذى يفسر هذا المنظر الطبيعى

---

(1) Descartes, Discours de la Methode oeuvres de Descartes, M Jules Simon P.U.F. 1937 P 121.

الساحر من الناحية العلمية فيفسره بقوانين العلم، والعلية ويحاول الربط بينه وبين ظواهر البحر والسماء كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالى الذى يظهر فى ذلك الوقت وتفسيره علمياً، وفلكياً وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعص، والبحث فى علاقتها السببية، وهذا الأمر يختلف تماماً فى حالة الرؤية الفنية، فالعمل الفنى هو الذى يوجه انتباهنا إليه وهو فى عزلة عن الأسباب والمسببات، والتفسيرات بحيث يبدو موضوعاً كلياً يستحوذ على شعورنا ولذتنا [1].

وتجدر التفرقة بين الارتباطات العلمية وغيرها فالكثير من الموضوعات الخرافية والجزافية و الوهمية تقدم لنا ارتباطات غير علمية كما أن هناك بعض الموضوعات التى تجذب انتباهنا وشعورنا الجمالى، وهى فى ذات الوقت لا تقدم لنا فناً أو موضوعاً له تقديره لدى جمهور المشاهدين.

والحق أن كلاً من الظاهرتين الفنية والعلمية مستقلة تماماً عن الرغبات والدوافع الفردية المتعلقة بكل شخصية على حدة، لأنهما تمثلان فى المقام الأول مطالب الجمهور أو المشاهدين (المتذوقين) أى أن المعرفة الفنية والعلمية تتطلب نوعاً من الوجود على حد تعبير (كانت) الذى يحكم على الذوق الذى ينطبق على الجميل بأنه حكم كلى وضرورى، ذلك أن الشيء الجميل إنما يفقد إذا لم يتمتع بصفة الشمولية والدوام [2].

مما سبق يتضح لنا مقدار الفارق بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره، والتى تتحدد فى ضوئها مهمة العالم، فهو يقوم

---

(1) Alain: Propose.

(2) Mant.E: Critique des Jugement Vrin 1914 P54.

بمحاولة تقديم الحقيقة العلمية بكل ارتباطاتها لكل زمان. ومن ثم فإن الحقيقة تتسم عنده بالثبات، فالحقيقة التى يصل إليها العالم ويعتمد فيها على الوقائع الموضوعية لا تتغير بدونه ما دام أن غيره سوف ينطلق من الوقائع التى اعتمد عليها، فقد ظلت نتائج تجربة الضغط الجوى مثلاً عند تورشلى قائمة وثابتة إلى أن جاء من العلماء الطبيعيين من حسن فيها، وطور فى نتائجها فالاتجاه العلمى يكون دائماً فى خط مستقيم، كما أن الإنجازات العلمية تتجه دائماً إلى التطوير والتحسين مع ثبات التجربة الأولى فتتلاحق الأجيال ليعرف الثانى منها ما غفل عن الأول من حقائق ومسلمات العلم وعلى هذا النحو يتحقق تطور العلم [1].

أما بالنسبة للفن، فالموضوع الجمالى يتميز بكثرة التناول، وتعدد الآراء والشخصيات حوله، لأن الحكم عليه وتقييمه يرجع إلى شخصية ووجدان الفنان أى المتذوق للفن وهذا يعنى أن موضوع الجمال يتوقف على الشخصية وبالتالى فإن أحكامه تختلف من فرد إلى آخر[2]. ومن ثم فهى أحكام ذاتية نسبية وليست موضوعية على غرار ما يحدث فى مجال العلم فالأعمال الفنية الصور التى خلدت فى تاريخ الفن تختلف وتتغير ملامحها من يد فنان لآخر حتى فى مجال الأدب، فإن موضوعات الشعر الواحدة يمكن أن تقال من ألف شخص، وعلى ألف لسان، وتحت تأثير ألف قريحة.

وهكذا تكون موضوعات الفن متنوعة متباينة تختلف باختلاف الشعراء والمصورين والكتّاب والمثالين ومع هذا يبدو العمل الفنى منسحباً عليه صفة الاستمرارية فالفنان الذى يقدم عمل جيد، إما يحاول

---

(1) Alain: Propose.

(2) Ibid.

أن يخلع عليه طابعاً جمالياً مستفيداً بذلك من الخبرات الفنية الطويلة التى مر بها الفن[1]. والتى يقدم بها الفنان معانى عديدة للأشياء ينتهى منها إلى معرفة القيم Values على عكس العالم الذى يحاول تفسير وتحليل المعانى التى يصل إليها الفنان ويقدمها فى صورة "القوانين"[2] .Lois

و- الصلة بين الفن والصناعة:

اتضح لنا- من قبل- التمايز الواضح بين الخبرات الثلاثة، الجمالية والعلمية والعملية، وفى هذا الموضوع نبحث فى الصلة بين مجالى الفن والصناعة وذلك عن طريق المقارنة بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى.

ولقد انتهيت فى عرضنا للموضوعات السابقة إلى أن العمل الفنى بما يحتويه من صبغة جمالية لا يخضع لأحكام الواقع، بل إن معاييره تنأى عن محيط الطبيعة بيد أن ذلك يدعونا إلى أن نميز بين نوعين مختلفين من الإنتاج البشرى هما: الإنتاج الفنى، أو ما يسمى (بالموضوع الجمالى) من حيث أن الجمال هو موضوع الفن L' Objet estheique والإنتاج الصناعى أو ما يسمى بالموضوع الاستعمالى أو الصناعى حيث تكون المنفعة أو الاستعمال هو موضوع الصناعة L'obejt vsuel وللموضوع الاستعمالى أو الصناعى مجموعة من الخصائص نذكرها فيما سيأتى:

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

أولاً:- أن الموضوع الاستعمالى يشير من حيث المسمى إلى غاية معينة، أو وظيفة محددة من صنع من أجلها، فإن صناعة شيء بيد إنسانية وبأداة بشرية إنما ينطوى سواء عرفنا الغرض من صناعته أم لم نعرف على وظيفة نفعية للحضارة الإنسانية [1]. فهو يتناول موضوعاً حضارياً يتناسب مع مجهود الإنسان ويتوافق مع مشاريعه ومثال ذلك أن البحث فى الحفريات أو الآثار القديمة التى ربما لا نستطيع فهم فحواها، أو الغرض منها- يفيد الصناعة أو الاستعمال لأن موضوعاتها تتضمن منفعة أو وظيفة ما.

ثانياً:- يتميز الموضوع الاستعمالى بالصبغة الإنسانية لأنه يمس حضارة الإنسان ويتلائم مع احتياجاته، كما يتوافق مع مشروعاته ورغباته، بيد أنه لا ينطوى على أى صبغة تعبيرية، أى أنه لا يعبر عن أى شيء ومن ثمة لا يخاطب وجداننا أو مشاعرنا ولا يحرك فينا عاطفة بل كل ما يستلزمه منا هو السلوك الاجتماعى فهو لا يرغب إلا فى حسن استعماله[2]. وما سوف يترتب على ذلك من نمو الاقتصاد وتنظيم المجتمع.

ثالثاً:- الموضوع الاستعمالى جسر يعبر من عليه الإنسان إلى عالم التقدم والحضارة لأن تعلم الآلة يعد من بين الخبرات الاجتماعية التى يكتسبها الإنسان عن طريق التعلم.

وعلى هذا النحو يستطيع الفرد فى أى مجتمع ممارسة التعليم وإجادة استخدام الآلة التى يترتب عليها زيادة الإنتاج وفى حجم العلاقات

---

(1) Dufenne M. Phenomenologie de L ' experience esthetique Vol 1.1 P.P 125-135.

(2) Ibid.

التجارية، كما يستفيد منها فى تحقيق الأهداف الحضارية، لذلك يسعى العلم جاهداً إلى استخدام الآلة، وتوسيع نطاق استخدام الموضوعات النفعية والاستعمالية فى سبيل تنمية المجتمع وتحقيق تقدمه الحضارى [1].

وفى حين تدفعنا الموضوعات النفعية أى الموضوعات ذات الصبغة الحضارية إلى العمل وبذل الجهد والتحرك السريع نجد أن الموضوعات الجمالية أو الفنية تدعونا إلى التأمل، وإطالة النظر فيها، وسبر أغوارها والحكم عليها على عكس ما يحدث فى الموضوعات الحضارية التى تدفعنا إلى استخدامها، ومحاولة توظيفها بما يتلائم مع مصلحتنا وازدهار مجتمعنا. ومن ثم فإن العمل الحضارى (الموضوع الاستعمالى) يحقق النتيجة المرجوة منه فى حين يظل الموضوع الفنى (الجمالى) بعيداً عن مجال المنفعة أو الاستعمال لأن الهدف منه وجدانى بحت، ونفسى خالص، لا صلة له بتحقيق أغراض عملية، وكل ما يهدف إليه هو تحقيق اللذة الجمالية، والشعور بالسعادة النفسية والراحة وهكذا تنحصر فائدته فى إمتاع المتذوقين والفنانين فحسب فإن جمال أى مقعد، أو منصدة لا يؤدى إلى متانة وعتاقة المبنى المعمارى. كما أن سماع قصيدة شعرية، أى مقطوعة من الموسيقى لا تخدم الواقع الذى أعيش فيه ولا تسهم بفاعلية فى حل مشكلة ما بالنسبة لى ولذلك فإن مبدأ الوظيفة أو المنفعة يتلاشى من مفهوم الاستعمال الجمالى أو الفنى. وقد تبدو لى بعض الأشياء التى أستخدمها فى حياتى قبيحة، أو خالية من عنصر الجمال غير أنها مع ذلك تحقق نفعاً كبيراً، وتؤدى وظيفتها على أكمل وجه، فالمقعد الذى نستريح عليه قد يبدو فى صورة غير جميلة أو

(1) Ibid.

لا ينطوى على أى سمة جمالية غير أنه مع ذلك يحقق لنا نفعاً عظيماً، فنحن نجلس عليه لكى نستريح، ويكون هدفنا الرئيسى من استعماله هو طلب الراحة والجلوس، وحيث لا يقلل من قيمة هذا الهدف كون المقعد جميل المنظر أو غير ذلك فالإنسان حين يطلب راحته الجسمانية لا يلقى بالاً إلى زخرفة المقعد أو ما ينطوى عليه منظر جميل.

ورغم أن الإنسان يصب اهتمامه على موضوع منفعته أو ما يستعمله بيد أنه ينحو ناحية الفن الجميل والمظهر الحسن الذى يبدو عليه هذا الموضوع فمجال البناء لا ينفصل عن فائدته أو منفعته يقول "مينرو" Munro فى تعريفه للصلة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى.

"إن قيمة الأشياء لا تنفصل عن وظيفتها أو فائدتها ولو اتجه الفنانون إلى الاهتمام بالمظهر الخارجى للأشياء وحاولوا تجميلها دون مراعاة وظائفها لظهر إنتاجهم ضعيفاً وافتقد إلى الجودة" (1).

وفى ضوء الصلة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى نظر البعض إلى الفن فى بعض العصور- باعتباره شيئاً كمالياً أو ترفاً عند الأثرياء من غير المكافحين من عامة الشعب الذين يسعون لكسب قوتهم بالعمل والاجتهاد.

اتضح لنا- مما سبق- الفارق بين الموضوعين الاستعمالى، والجمالى، فالأول كان مثار اهتمام علماء الجمال المعاصرين الذين اهتموا بإظهار الجانب الصناعى فى الفن باعتباره عملاً أدائياً يستلزم الجهد، ويقتضى مراناً وتخصصاً ودراسة مهنية (2).

---

(1) Munro, The: Art et Lours Relations Mutuelles P.U.F 954 Trad France Par M. Dufrenne P 109.

(2) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، مكتبة غريب ص 82.

أما الموضوع الجمالى "الفنى" فيقف أمامنا نشاهده بعيوننا ونلمسه بأناملنا، ونستمع اليه أو نميل إليه بعواطفنا أو ننجذب نحوه "بوحداتنا" أن العمل الذى يستأثر بمشاعرنا وحواسنا دون أن يكون لنا ثمة غرض أو منفعة منه.

ولكن هل يمكن- فى ضوء ما سبق أن يصبح الموضوع النفعى موضوعاً جمالياً، وبالتالى هل يستطيع الموضوع الجمالى من جهة أخرى أن يحقق بعض الوظائف النفعية؟

ولو صح ذلك فهل يمكن أن يعد جمال موضوع ما مقياساً لما يحققه من نفع أو فائدة؟

إننا لو نظرنا حولنا لوجدنا أن التداخل يبدو عميقاً بين الموضوعين الجمالى والصناعى، فالصناعة L' industrie لا تعد نقطة بدء للفن فحسب بل تلعب دوراً جوهرياً فى إبرازه، وهنا يصبح التداخل ضرورياً بينهما فالشائع أن كل صناعة موجودة، لابد وأن تدخلها لمسة فنية، وأن التطور الحديث فى الصناعة، واستخدام الأدوات قد جعل للفن دوراً كبيراً فيها[1]. فصناعة أدوات الطعام والأثاث، وكذلك صناعة تشييد المبانى، وصناعة الأجهزة الكهربائية وغيرها من الصناعات... إنما تتطلب قدراً من الزخرفة والألوان، وهذا التجميل الذى يحدث فى الصناعة إنما يتوافق بقدر الإمكان مع وظيفة الأداة أو الآلة. حتى يتحقق التنسيق والانسجام بين الصناعة، وما تظهر عليه من شكل فنى جمالى. وهذا ما يبرزه فى المعمار الذى يذهب الكثيرون من علمائه ومهندسيه إلى أن أروع وأجمل ما يمكن أن يتزين به أى بناء يكون فى

---

(1) Lalo,ch: Introduction a L' Esthetique, Paris Colin 1912 P43.

الشئ الذى يتلائم مع وظيفته وهنا يحدث التداخل بين الوظيفة (الصناعة) والفن.

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا وجود تداخل بين الوظيفة النفعية، والجمالية فيما نستعمله من أدوات فى حياتنا فنحن لا نستطيع الفصل بين قيمة البناء، أو المقعد أو الملبس وبين وظيفتهم أو فائدتهم فى حياتنا، ولكن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن ارتباط الأشياء الجميلة بما تحققه لنا من نفع، أو فائدة عملية؟ بمعنى هل يمكن أن يكون البناء الجميل هو ذلك البناء القوى الراسخ الذى يقاوم الزمن؟ وهل يكون المقعد الجميل المنظر المريح فى استعماله إن كل هذه التساؤلات يمكن أن تجد إجابتها الوافية إذا ما عرضنا لفن المعمار L'architecture الذى يهتم بالقيمة الجمالية، التى تعد من قبيل الاعتبارات التى يصبو العمل الفنى إلى تحقيقها، ويقابلها فى المعنى انتماء الفكر الجماعى وولائه لمبدأ معين بحيث يصبح هذا الانتماء لا إرادياً وغير مقصود فيظل هذا المبدأ سبباً أساسياً لملائمة العمل الفنى لروح المجتمع "أما إذا تطورت الصناعة" وبلغت مرتبة الفن فى سموه فإنها تصبح كالفن سواء بسواء لا تبغى مصلحة بل تتحول إلى لهو أو لذة خاصة" [1].

إذا عدنا إلى البحث فى مجال الفنون وأنواعها فسوف نجد أن فن المعمار يعد من بين الفنون التى لا تعتمد على التقليد أو المحاكاة، كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى [2]. أما فن الموسيقى فإنه يعتبر من أقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية، فهما لا يقلدان الطبيعة

---

(1) Basch,F: L' esthetique de kant, Alcan Paris 1920 P422.

(2) Tainer,H: Philosphie De L'Art Tome 11,11 3 E,Paris Hochette 1909, P 82.

ولكنهما يعبران عنها أما الفنون الأخرى فهى غالباً – وحتى عهد قريب- تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة فى حين أن فن العمارة يبدع أعمالاً لا يكون لها عادة نماذج مباشرة فى الطبيعة.

وفضلاً عن الجانب الإبداعى فى فن العمارة، فإنه يتميز بالاعتماد على التلخيص والتجريد لعناصر الطبيعة فيرى البعض أن العمود مثلاً قد أخذ من ساق الشجرة، وأن الجذور التى تثبت الشجرة قد أوجدت فكرة قاعدة للعمود وبالتالى أمكن القول أن تشابكات نهايات الغضون والأوراق قد أوجدت فكرة تاج العمود كما أوحت بالكثير للعمارة القوطية [1].

والفن المعمارى بوصفه اجتهاداً لرمز بيث فينا ديناميكية ما فى حالتنا النفسية، مما يجعل منه فن التأثير فى النفس فالآثار المعمارية العظيمة التى تمثل الحضارة، إنما قد بنيث بغرض ما، ولوظيفة محددة مثل العبادة أو التعليم أو للاحتفالات أو دفن الموتى. من ثم فلن يعد مبدأ المنفعة يكفى وحده لوصفه أو التعبير عنه بل لابد من تدخل عنصر الجمال أو (العنصر الفنى) وإلا لما كان هناك فرق كبير بين الكنيسة العادية التى يؤدى فيها المصلون شعائر صلاتهم وبين الكاتدرائية الثرية العظيمة التى تعبر عن طراز فنى خاص. وإن كانت فى الوقت ذاته تحقق نفس الغرض التى تحققه أية كنيسة عادية [2].

---

(1) ألفت يحيى حمودة: نظريات وقيم الجمال المعمارى دار المعارف بالقاهرة 918 ص89 وما بعدها.

(2) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مبردت ص 82.

ى- الموضوع الجمالى والاستعمال الإنسانى:

بعد أن بينا فيما سبق الفارق بين الخبرة الجمالية، والاستعمال الصناعى، ومدى التداخل بينهما نحاول هنا إبراز أهمية العنصر الجمالى فى الحياة الاجتماعية للفرد وكيف أن يلعب دوراً هاماً فى سلوكه وشخصيته فلغة الشعر مثلاً وإن كانت تتضمن كلمات اللغة التى نتوالها فى الحياة العادية بيد أنها لو قيلت فى سياق الشعر، وبلغة الشعراء صارت لحناً جميلاً وأكسبت من يقرأها شعوراً جميلاً وقاراً لم يعهده من قبل مما يدل على أن الشعور الجمالى أو الموقف الفنى يفرض ذاته فرضاً بل ويمتزج امتزاجاً بالموقف الوظيفى أو الاجتماعى الذى يعيشه الإنسان والأمثلة عديدة على ذلك فالأوانى الفاخرة والثمينة لا تظهر فوق الموائد سوى فى الاحتفالات الكبرى، وكذلك الملابس الثمينة والحلى النادرة التى تتزين بها النساء وأردية الكهنوت الوقورة التى توضع على منكبى الكاردينال فى أثناء الحفلات الكنسية وكذلك ملابس القس فى أثناء حفلات الزواج الكنسية وغيرها... فضلاً عن الزى الرسمى الخاص الذى يرتديه باحث العلم ومناقشوه فى أثناء المناقشات العلمية.

والمقصود بارتداء الملابس الرسمية فى مناسبة معينة هو الإشارة إلى دور المعايشة الفنية والجمالية فى أثناء تلك المناسبات بغرض لفت الانتباه والانسجام مع الموقف مما يدل على أهمية الجوانب الجمالية والفنية فى حياتنا.

4- العمل الفنى والصناعة:

بعد أن عرضنا للصلة بين الموضوعين الجمالى (الفنى) والصناعى نعرض فيما سيأتى للفوارق النوعية التى تميز العمل الفنى (الجمالى) عن العمل الصناعى (النفعى).

سمات العمل الصناعى (النفعى):

أولاً:- أن العمل الصناعى هو ثمرة العمل أو الذكاء الخالص فهو يعد محصلة الفاعلية الإنتاجية التى يمارسها الإنسان على الطبيعة، عندما يواجهها بذكائه وخبرته لذلك فهو يحمل آثار الفكرة المسبقة لتصميمه والتى تسبب فى إيجاده. وعلى هذا النحو تبرز لنا سمة العمل الصناعى الذى تسبق فكرته تنفيذه حتى تقوم بعملية تنظيمه، وتحديده والتحكم فيه على ما يذهب إلى ذلك آلان بقوله: "أن العمل الصناعى إنما يتحقق مساوياً للفكرة التى سبقته" [1].

ثانياً:- أن العمل الصناعى محصلة تصميم آلى بحت يهدف إلى منفعة خاصة أو وظيفة معينة.

ثالثاً:- أن صورة العمل الصناعى تلمح إلينا بأنه "مصنوع" فحسب ولا تعطينا صورة واضحة عن صانعه أى أنها لا تحمل لنا دلالة شخصية، فطبيعة العمل الصناعى تتسم بالطابع الإنسانى، لأنها من صنع أو خلق الإنسان، كما أنها تصنع من أجله كذلك، لكنه صامت لا يتحدث عن صاحبه ومن ثم فإنه متضمن بكامله فيما يقوم به من وظيفة أو منفعة.

رابعاً:- أن الصانع فى العمل الفنى يتحول إلى مجرد أداة يمكن عن طريقها تحقيق فكرة.

---

(1) Alain: Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris Callimard 8 ed 1931, 15 Lecon.

سمات العمل الفنى (الجمالى):

يتميز العمل الفنى (الجمالى) بالميزات التالية:

أولاً:- أنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (على عكس العمل الصناعى الذى ينتج عن تصميم آلى) لذلك فإنه لا ينطوى على فكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة. ويحاول تطبيقها بعنف وقوة، لكنه ينطوى على محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلى روح.

ثانياً:- يمكن تشبيه الصانع فى الموضوع الجمالى بحضرة حية Presence Vivante تستمر ماثلة فى صميم العمل الفنى، فتسمح للجمهور فى كل زمان ومكان بالمشاركة فى عالم الفنان الجميل.

ثالثاً:- يتميز الموضوع الجمالى بظهور الطابع الإنسانى بصورة أكبر من الموضوع الصناعى، وذلك لأن العمل الفنى يمثل من قريب أو بعيد صاحبه ولقد أصبح العامل الإنسانى هاماً فى الفن منذ أن أصبح الفنان "مبدأ لتفسير فنه" لأنه يترك على أعماله بصماته الخاصة التى يهتم الباحثون فى علم الجمال بدراستها للوقوف على نوعية الحياة التى يحياها الفنان، والمؤثرات التى يتعرض لها، ومدى انطباعها على أعماله الفنية.

والحق أن لغة الموضوع النفعى أو الاستعمال (الصناعى) لا تشير لنا إلى أى دلالة شخصية على صاحبها فى حين أن لغة الموضوع الفنى التى يحدس المشاهدين بها إنما تمثل لغة شخصية تتحدث عن شخصية صاحبها وتعبيره وهو ما يعبر عنه بالأسلوب أو الطراز Style الذى يعنى

الحرفة Lemetier التى يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته، كما يصبح متفرداً أى "نسيج وحدة" [1].

وجدير بالذكر أن صنعة الفنان هى جزء هام من أسلوبه، أما الطرز الفنى الذى يتبعه أى فنان فيعنى به الطريقة الخاصة له فى النظر للمادة، ومحاولة معالجتها، وتنظيم الأحجار،وطريقة تركيب الألوان، أو تنظيم الأنغام الموسيقية حيث تتحول تلك المادة الفنية الغير منتظمة أمامه، إلى مادة فنية جمالية تبرز أسلوب شخصية الفنان، ومن ثم تصبح الحرفة بالنسبة لأى فنان بمثابة التوقيع Signature الذى يدل على طابع صاحبه [2]. بحيث يكون الفنان أميناً وصادقاً فى نقل رسالته وتنطوى عليه شخصيته، يقول ديفرن فى موضوع الطابع الشخصى للفن: "يتضح الإدراك الجمالى فى معرفته الخالصة حينما يركز على موضوع حضور الفنان من خلال عمله" [3]. فالعمل الفنى هو الذى يترجم عن حالة ما يكتبه عنه كتاب سيرته، أو المهتمين به بقدر ما تتضح من خلال عمله الذى يمثل بصمته، وطابعه المميز الذى يتجلى فيه الوجود الذاتى له ومن ثم فإن كثيراً من الفنانين يحيون بعيداً عن الحياة العادية ويؤثرون حياة خاصة بعيدة عن جمهرة الناس وهم يكونون على يقين كامل من أن الناس سوف تراهم لا محالة من خلال رؤيتهم لأعمالهم الفنية التى يتجسدون من خلالها.

---

(1) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن.

(2) نفس المرجع، نفسه الصفحة.

(3) Du Frenne,M. Phenomenlgie de L'Experience estherique Vol, 1.P157.

خامساً:- فى ضوء شخصية الفنان المبدعة التى تعبر عن ذاتها فى الأعمال الفنية ترى أن الموضوع الجمالى هو ذلك الموضوع الذى نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الآنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض بينهما لأن لكل منهما مجاله الذاتى الخاص به.

والحق أنه لا تعارض بيننا وبين عالم الفنان الذى يحاول أن يفتح أمامنا هذا العالم ويكشفه لنا لكى ننفذ إليه من خلال أعماله الخلاقة المبدعة ونحاول الاستمتاع بفنه ومعايشته.

بعد أن عرضنا للسمات الأساسية لكل من العلمين الجمالى والصناعى نحاول هنا إبراز الفروق بين الفنان والصانع على الوجه التالى، فالصانع ترد عليه الفكرة قبل أن يقوم بتنفيذ عمل ما، ومن ثم يصبح لها قيمتها الأساسية للعمل لأنها تمنحه صورته وبنائه فتنظمه وتتحكم فيه وعندما يحاول الصانع تحسين إنتاجه وتطويره، أو تعديله فإنه يقترب هذه اللحظة من روح الفنان الذى يحاول هو الآخر تنقيح عمله وتجويده، وتعديله، وذلك فى أثناء مرحلة صناعته أو إنتاجه لفنه، لكن هذه اللحظة التى يصل فيها الصانع إلى نفس شعور الفنان- لا تستمر طويلاً فسرعان ما تتلاشى ليس ذلك مستغرباً لأن العمل الصناعى يتميز بتساوى فكرته مع ما ينتج عنها من عمل أو إنتاج فالتنفيذ يأتى متفقاً ومتساوياً مع التصميم ذاته.

أما الفنان فإن فكرته عن العمل لا تسبقه بل تتحدد به فتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها، ومن ثم تأتى عملية الإبداع عنده مستندة إلى الفكرة والمادة فى الوقت نفسه، أى أنها تقوم على أساس تنظيم الأفكار بالاستناد إلى تنظيم المادة الخارجية التى يحدث

فيها التحقيق والخلق، وهى تعد من المراحل الهامة عند الفنان التى يعشق فيها مهنته أو حرفته وبهذه المناسبة يقول آلان Alain "أن القانون الأعلى للابتكار الإنسانى هو أننا لا نبتكر إلا من خلال العمل والتأليف أولاً، ثم يدعمنا النظام المادى الصلب مع وجود الحرية [1]. Libertè".

وبعد أن عرضنا للفوارق النوعية بين كل من العمل الصناعى والعمل الجمالى وبينا سمات كل منها، فهل يتسنى لنا الفصل بينهما بصورة قاطعة لقد كانت مشكلة الفصل بين الموضوعين مثار بحث العلماء والمفكرين المختصين بمجال الاستطيقا فاختلفت وجهات نظرهم حوله فمنهم من ذهب إلى أن الفن حدس أو عيان أو إشراق حضورى، أو فكرة ملهمة، كما رأى البعض الآخر أنه الفكرة التى تجمع بين التنفيذ والإنتاج، ورآه فريق ثالث يجمع فى وحدة تامة مجالى الفن والصناعة وذهب البعض الآخر يتصوره على أنه ضرب من اللهو فضلاً عن كونه عملاً إنتاجياً، كما رأت بعض وجهات النظر أنه لا يتعدى مفهوم الإحساس بالجمال أو اللذة. فى حين فسره البعض على أنه الحياة والتجربة.

وسوف نتتبع فى الفصل التالى عدداً من الآراء التى ساقها بعض العلماء الجمال المعاصرين، بصدد طبيعة العمل الفنى وعلاقته بحياة الفرد الروحية، والعملية.

---

(1) Alain, Systeme des beaux-arts Gallimard, Paris 1926 P 35.

الفصل الثانى عشر

مدارس علم الجمال

1- آراء المدارس حول طبيعة الجمال

- الجمال الطبيعى والفنى.

أ- الموقف الموضوعى.

ب- الموقف الذاتى.

ج- الموقف الموضوعى والذاتى.

قدمنا فى- الأربعة فصول السابقة- للنشأة التاريخية لدراسة الجمال، ولمعنى الاستطيقا، كما عرضنا لتصور شامل للعمل الفنى الجمالى بين الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعى، وكذلك للاتجاهات النظرية والتجريبية فى علم الجمال الحديث. وفى هذا الفصل نعرض لآراء المدارس حول طبيعة الجمال، وموقفها منه وصلته بالظاهرة الفنية.

1- آراء المدارس حول طبيعة الجمال الطبيعى والفنى.

لقد اختلفت الآراء بين علماء الاستطيقا حول تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية فمنهم من انتهج نهجاً مثالياً فى دراسته لهذه الظاهرة، ومنهم من توخى مسايرة الواقعية، كما أن من بينهم من اتخذ موقفاً ذاتياً بين الموقفين السابقين المثالى والواقعى.

وعلى هذا النحو تنشأ مشكلة الاختلاف بين علماء الجمال الذاتيين والموضوعيين.

وسوف نحاول فيما سيأتى تتبع هذه المشكلة منذ البداية، أى منذ اللحظة التى بدأ الإنسان ينظر فيها إلى الطبيعة حوله، ويحاول تحديد مفهوم الجمال من خلال هذه الرؤية الخارجية ويتساءل هل الجمال موجود فى الخارج، أى كامن فى الطبيعة أم أنه لا يعد أن يكون شعوراً نخلعه على الظاهرة الموجودة أمامنا فى نطاق الطبيعة إن هذه هى القضية منشأ الخلاف بين مدارس الجمال.

وسوف نحاول أن نثير فيما سيأتى مشكلة الصلة بين الطبيعة والفن، ما دام أن الأخير يكون على صلة وثيقة بالأولى أى أن الطبيعة- كما عرفها البعض هى أصل الفن ومنشأه.

الطبيعة والفن:

ليس هناك من شك فى أن العمل الفنى هو الوجود العينى الظاهر أو المرئى وهو الذى يمثل باعتباره موضوعاً ملموساً أو واقعة مادية جزء لا يتجزأ من الطبيعة الماثلة أمامنا وعلى هذا النحو فقد حدا هذا الخلق أو التكوين الطبيعى للعمل الفنى- والذى يستحيل أن يوجد بغيره فى بعض الفنون- بالبعض إلى الاعتقاد فى أن الطبيعة هى أصل الفنون، ومجلى جمالها وسحرها.

والحق أن هذه النظرة إلى الجمال، ومحاولة محاكاة الطبيعة، إنما تعد نظرة بدائية فى تاريخ الجماليات والفنون. فقد نظر بعض علماء الجمال إلى الفن باعتباره مجرد محاكاة أو نقل من الطبيعة.

كما ذهب هؤلاء إلى أن الفن هو الجمال فحسب ولما كان الفن هو تقليد الطبيعة فمن ثمة كانت الأخيرة هى المثل الأعلى لكل ما هو جميل وهكذا فقد خلت- فى نظرهم- من كل ما هو دميم واقتصرت على الجمال فحسب.

ولقد عبر كل من أفلاطون وأرسطو عن محاكاة الطبيعة فى الفن، ويظهر ذلك خاصة فى موقف أفلاطون قبل كتابه الجمهورية، بيد أنه يرتفع من الطبيعة بعد ذلك إلى المثال الذى يعلو على المحسوس ويتجاوزه فى حين أن أرسطو يتجه إلى المحاكاة كذلك إلا أنه يحاول تغيير الصور الواقعية أى القيام بتعديل يبرز فيه الأثر الفنى، والتكامل الذى لا يتعدى نطاق الطبيعة (الواقع).

وإذا تتبعنا موضوع محاكاة الطبيعة فسوف نجد أن روسو[1] Rouseeau. هو أول من دعا إلى عبادة الطبيعة وتمجيدها ولم يلبث هذا الإتجاه الفلسفى الذى اتجه إليه هذا الفيلسوف أن تحول إلى مجال الفن متمثلاً فى مذهب ديدرو، ورينان، ورسكن وغيرهم... من الذين تصوروا أن الطبيعة تقدم للإنسان أجمل وأكمل الخطوط.

ولقد قدم رسكن Ruskin مذهباً فى عبادة الطبيعة وتمجيدها فرأى أن الفن الكامل الحقيقى هو الذى يعكس وجه الطبيعة الكلى الكامل [2]. وهو ذلك الفن الذى يختلف عن الفن الناقص الذى يصطنعه الفنان من عنده ومن تصوراته الخاصة، فيبدو ناقصاً محتقراً وهكذا يذهب رسكن إلى أن النقل الحرفى من الطبيعة هو السر وراء تحقيق الجمال فى الأعمال الفنية [3]. وعلى هذا النحو يصبح التصوير عينياً، ولا يمثل غير أشياء واقعية موجودة .

وهكذا نجد أن بعض آراء فلاسفة الجمال تذهب إلى أن الفن مرآة للطبيعة.

وكان نتيجة هذا الاعتقاد فى جمال الطبيعة وأثرها على الأعمال الفنية وهو ازدراء الفلاسفة أتباع النزعة الطبيعية للمصورين

---

(1) روسو (1712-1778) فيلسوف وسياسى فرنسى، من أهم أفكاره فكرة "العقد الاجتماعى" التى يذهب فيها إلى أنه لا تسوغ الحكومة الا إذا ظلت السيادة فى يد الشعب

(2) Lalo,Ch: Introduction A L' Esthetique, Paris, Colin? 1912 P.P49.52.

(3) Ibid.

والرسامين الذين يحاولون رسم الخطوط وابتداع المناظر من خيالهم، وتركيب الألوان التى تروق لهم.

ولقد ذهب أتباع المذهب الذى يعبد ويبجل الطبيعة إلى الاعتقاد فى أن الجمال الطبيعى (الواقعى) ينطوى على جماله الفنى وقيمته الجمالية الخاصة وهو بذلك لا يكون فى حاجة إلى أن يتمثل فى نفسية الفنان لكى يعبر عنه من خلال مفاهيمه الخاصة وأسلوبه الذاتى.

وهكذا كان للطبيعة مدرسة وفنانين عشقوها وعبدوها على رأسهم روسو ثم يأتى بعده ديدور[1]. الذى يقول عن جمال الطبيعة: "... أنه

---

(1) كان ديدور دينى Diderot, DenisIbid (1713-1784) فيلسوفاً ومفكراً فرنسياً من فلاسفة حركة التنوير، عمل محرراً وناشراً فى الانسكلوبيديا (الموسوعة).
وتتدرج فلسفته من الالهية، والمثالية، إلى المادية فى الطبيعة وعلم النفس والمعرفة إهتم ديدرو بوضع نظرية مادية عن الوظائف النفسية وكان له السبق فى النطرية الآلية التى تذهب إلى أن الإنسان والحيوان مزودان بقدرة على الشعور والذاكرة.
وجدير بالإشارة أن ديدرو - ولشدة تأثره وعبادته للطبيعة كان قد رفض تلقائية الفكر التى تتبع من الاتجاه المثالى وذهب إلى التأكيد على معرفة الاستدلال من الطبيعة ذاتها، بحيث لا يكون للإنسان أى دور فى هذا الموقف المعرفى إلا دور المسجل للظواهر المعروفة له عن طريق الخبرة، وكانت التجربة هما وسيلتى المعرفة.
وكان لديدور نشاط كبير فى الموسوعة فاجتهد فى نشر الأفكار الجديدة ونقد الأفكار القديمة وفضلاً عن نشاطه الفكرى فى نشر مقالاته وآرائه فى الموسوعة كان له نشاطاً فطرياً فى الفنون والنقد الفنى، كما أرسى الأسس لعلم جمال واقعى جديد وعمل على تطبيق مبادئ علم الجمال فى رواياته ومسرحياته وكانت روايته "ابن أخ رامو" (1762-1779) من أشهر أعماله الأدبية وكذلك "مقالة فى التصوير" وكان لديدور كتابات لا تقل أهمية فى مجال الميتافيزيقا منها "آراء حول تفسير الطبيعة" 1754، و "مناقشة بين دالمبير وديدرو" 1769، و "المبادئ الفلسفية فى المادة والحركة" 1770 و "عناصر الفسيولوجيا" 1774-1780.

يستحيل عليها أن تخطئ لأن كل صورة خاطئة أم دميمة لها ثمة علة ما"[1].

أما رينان Renan فإنه يغالى فى تمجيده للطبيعة فيقول: "أننا لا نجد فى الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر أن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان" [2].

أما رسكن، وهو يذهب كذلك إلى القول بعبادة الطبيعة فيرى أن مهمة الفنان تتحدد فى نقل الحقيقة على ما هى عليه، وأنه لا ينبغى عليه أن يجهل أى جانب من جوانبها.

ويذهب كونستابل Constable إلى دعوة الإنسان إلى فهم الطبيعة خير الفهم. كما يشبه الفنان بالعالم الذى يحتاج فى ملاحظة عمله إلى الدقة والصبر، ويرى أن فن رؤية الطبيعة هو ضرب مكتب من الفن يحتاج إلى الكثير من الخبرة والمران [3].

أما دولا كروا Delacroix.H فإنه يغالى فى تأكيد عبادة الطبيعة ومحاكاتها فهو يقول فى معرض أهمية محاكاة الطبيعة، والتعلم منها: "أن الطبيعة ليست هى المدرسة الكبرى للفنان، وإنما هى أقرب ما يكون إلى معجم يرجع إليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية الدقيقة، فنحن نعود إلى الطبيعة لكى نستفتيها الرأى بخصوص اللون الصحيح، أو التفصيلات الجزئية الدقيقة كما نرجع إلى القاموس، لكى نبحث عن الهجاء الصحيح للكلمة أو المعنى الحقيقى للفظ أو

---

(1) Diderot: Essai Sur La Peinture, Oeuvres, Garnier P461.

(2) زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة ص 69.

(3) Read. Herbert: The philosophy Of Modern Art P80.

الاشتقاق اللغوى للمصطلح، ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملاً أدبياً تنقل عنه، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخة أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعمد إلى محاكاتها حقاً أنه لابد للفنان من أن ينشد لدى الطبيعة ضروباً عديدة من الإيحاء. وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ولكن من واجبه أن يتذكر دائما أن أى انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لابد من أن يكون وليد خياله الفنى وحده [1].

وقد مزج بعض علماء الجمال بين الاتجاه للطبيعة والنزعة التعبيرية فقد قال رودان Rodam "لتكن الطبيعة آلهتكم الوحيدة" وهو يذهب إلى أن الفنان الحقيقى هو الذى يعتمد أولاً وقبل أى شيء على إنسانيته، أو حضوره النفسى [2].

فليس المهم فى الفن أن يبدأ الفنان بنقل صور وخطوط الطبيعة بصورة حرفية لا تدع مجالاً للمساته وتعبيراته، أو تعطى انطباعاً أصيلاً عن شخصيته. وعلى هذا النحو يهيب رودان بالفنانين أن يحاولوا تجديد الموضوعات الطبيعية المألوفة للجمهور وأن ينظروا إلى الأشياء الطبيعية نظرة فنية حتى يتسنى لهم أن يكشفوا عما فى باطنها من جمال خفى لا يفطن إليه المشاهد العادى وعندئذ يصبحون فنانين حقيقيين.

والاتجاه إلى محاكاة الطبيعة فى الفن، إتجاه قديم قدم الإنسان، فقد بدأ الإنسان فى محاكاة الطبيعة ورسم حيواناتها، وأوضح تعبير على ذلك هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات

---

(1) نقلاً عن الدكتور إبراهيم المرجع السابق ص 71-72.

(2) Read. Herbert: The philosophy Of Modern Art P207.

الدينيـة للشـعوب البدائيـة، كمـا امتـزج هـذا التقليـد للطبيعـة بالسـحر والشعوذة"[1].

الخيال والفن:

على الرغم من إجماع الكثيرين من علماء الجمال على أن الفن الأصيل هو ذلك الضرب من الفنون الذى يتوخى التقليد أو المحاكاة من الطبيعة- لأن الواقع الطبيعى إنما ينطوى على أسمى آيات الجمال وأن على الفنان إذا أراد لفنه الخلود أن ينقل الطبيعة خطاً خطاً ولونا لوناً- بيد أن البعض قد ذهب يقلل من غلواء هذه النزعة القديمة وينادى بدخول العنصر الإنسانى كما فعل رودان ومالرو وغيرها ممن أهابوا بتدخل العنصر الشخصى فى العمل الفنى وتحقيق الإبداع.

وهناك من بين الآراء من يذهب إلى أن الفن وتحقيق الجمال لا يعد أن يكون مجرد خيال وعاطفة جياشة تعترى وجدان الفنان فيبدأ على أثرهما فى خلق عالم جديد مختلف تمام الاختلاف عن العالم الذى يعيش فيه.

بيد أن هذا الرأى قد فنده أتباع العمل والجهد فى الفن، ولو أن النشاط الفنى قد اقتصر على ربط الفن بالخيال، لكن هذا الاتجاه قد أغفل ما تنطوى عليه العملية الفنية من قدرة وخلق ومن جهد وعرق.

والحق أن العمل الفنى فى حاجة ضرورية إلى الطبيعة الخارجية، وإلى الخيال الإنسانى فضلاً عن الاعتماد على العقل والذكاء، وما

---

(1) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ1 ت د. فـؤاد زكريـا م. أحمـد خاكى. دار الكتاب العربى للطباعة والنشر 1967 ص20.

ينطوى عليه العمل الذهنى من قدرات تسهم فى خلقه وتنظيمه وتحقيق التناسق فيه.

ولما كان الفن تعبيراً أصيلاً عن التجديد والابتكار فقد وجد صدى لدى الفلاسفة بل لقد أصبح الكثيرون منهم فنانين لهم مذاهب وآراء فى الفن كما كان الفنان من جهة أخرى فيلسوفاً لأنه يفكر ويحلل ويبتكر ويجدد يخلق ويبدع ويبدل، ويصنع الجديد والجميل فى عالمه الخاص، عالم الفن.

والفنان هو الذى يتناول الطبيعة أو المادة ليصنع من أى منهما عملاً جديداً وجميلاً، فإذا تناول الطبيعة بالتصوير وحاول التجديد فى رسومه والابتكار فى ألوانه دخل فنه فى هذه الحالة فى زمرة الفنون الجميلة، ورغم أن الفنان يحاول أن يسمو بفنه على مستوى الطبيعة إلا أن ذلك لا يقلل من قيمة العودة إلى الطبيعة (الواقع) باعتباره ممثلاً لمادة الفنان، ولعناصر فنه الأولى[1]. وفى الوقت نفسه لا تحول دون إبراز عبقريته وأصالته التى تظهر من خلال عمله.

وعلى هذا النحو السابق يصبح موضوع علم الجمال هو القيم الإيجابية أو السلبية بمعنى دراسة الجمال والقبح فى العمل الفنى.

والفن بمعناه الواسع يشمل الفنون التطبيقية بصفة عامة كالمعمار والنجارة والطب والزراعة (فن تنسيق الزهور وغيره) والكثير من الفنون التطبيقية وهذه الأنواع تختلف عن الفنون الجميلة مثل الأدب والموسيقى والتصوير والنحت والرقص والغناء وغيره.

---

(1) Read. Herbert: The philosophy Of Modern Art P221.

الفنون التى تمثل النوع الأول هى ضرب من الفن العملى أو التطبيقى، وهى من ثم لا تدخل ضمن ضروب الفنون الأخرى اللهم إلا إذا اتسمت بمسحة جمالية فهى تمثل حرفاً أو مهناً، وتهدف إلى تحقيق نفع الإنسان وقد أحصى أحد العلماء الأمريكيين هذه الفنون فوجد أنها مجموعة كبيرة جداً وتنطوى على جمع أنواع الفنون نذكر منها على سبيل المثال: فن النجارة، فن صناعة المعادن فن ديكور المنازل، فن تصفيف الشعر، فنون الهندسة المعمارية وفنون البناء وكذلك فن تنظيم المائدة أثناء تناول الطعام، فن تخطيط وتنظيم المدن فضلاً عن فن صناعة الملابس والأزياء، وفن تنسيق النباتات (الأزهار والأشجار) داخل المنازل، أو فى ميادين وشوارع المدنية وغيرها.. أما الفنون الجميلة فهى ذلك الضرب من الفنون الذى ينمو فى مناخ الحرية، ويسعى إلى تحقيق الإبداع، والمثالية، ويتطلب النشاط الحر الطليق، والخيال الخصب وهو فن ليس له غايات نفعية كما أن صورته تنطوى على رموز تدل عليه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وهو عمل مفعم بالعاطفة ثرى بالإحساس والانفعال فضلاً عن احتوائه على دلالة نفسية ويمثل هذا النوع من الفن مجموعة الفنون الرفيعة (الجميلة) الأدب الموسيقى التصوير، والنحت والغناء والرقص.

وسوف نحاول فيما سيأتى عرض آراء المدارس حول طبيعة الظاهرة الجمالية من حيث الموضوعية أو المثالية.

أ- **الموقف الموضوعى:**

يتمثل الموقف الموضوعى فى آراء علماء الجمال الموضوعيين الذين يرون أن الجمال أو "صفة الجميل" حالة أو قائمة فى الشيء الجميل بذاتها وهى موجودة وقائمة سواء وجدت من يدركها أو لم تجد وعلى

هذا النحو يؤكد على وجود الجمال داخل الظاهرة الجمالية أو الفنية ذاتها بقطع النظر عن وجود عقل يدركه ولهذا نجد أن هؤلاء العلماء يجمعون على اتفاق الآراء بين جميع الناس على مستوى الجمال وتحقيقه فى الظاهرة وهذا الرأى العام أو المطلق الذى يرد أذواق الناس جميعاً إلى وحدة عامة تتعلق بمستوى الجمال الموجود فى الشيء نفسه هو ما يعرف بالموضوعية الجمالية.

ولقد كان أفلاطون هو أول من نادى بموضوعية الأحكام الجمالية والاتفاق العام بين الناس على تذوق الشيء الجميل فى كل زمان ومكان، فجعل للجمال مثالاً ، ووحد بين قيمة الجمال وقيمة الحق.

والحق أن الفلسفة اليونانية كانت تسعى بوجه عام إلى إدراك القيم وممارستها والاعتقاد بأن هذه القيم تطابق فكرة الكمال فالحق والخير والجمال هى قيم تتطابق مع الكمال.

وقد نظر أفلاطون إلى الجمال باعتباره ممثلاً فى الحق والخير وأنه من هذا المنطلق فقد تصور أنه لا يمكن للفنون أن ترقى إلى مستوى الطبيعة التى تضم كل كمال وخير وجمال لأن الطبيعة التى يحاول الفن محاكاتها هى الأصل وهى لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصورة أى من العمل الفنى. وتأسيساً على ما سبق نجد أن أفلاطون- فى جمهوريته- يزدرى الفنون التى تحاول مسخ الطبيعة وتقليدها ، ويكتفى بوجود الطبيعة أو الأصل الكامل وقد سبق أن ذكرنا أنه كان أول من انتهج نهج التربية والتوجيه الفنى فاستبعد أنواع الفنون التى رآها مفسدة لأخلاق الشباب، واحتفظ ببعض أنواعها وخاصة فى فن الموسيقى- ممن تميزت بإثارة مشاعر الحماس، والقوة عند الشباب .

وهكذا فهل من الممكن الأخذ بهذا الاتجاه الذى يتخذ من الطبيعة، أصلاً للجمال والكمال والحق- فى ضوء ما سبق تقديمه عن الحقيقة الموضوعية للجمال ومن ثم يصبح الجمال الطبيعى هو مثال الحق والخير، لأن هذا الضرب من الجمال متعلق بالمثال- أو إدراك مثال الجمال، وأنه يتمثل فى الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن قوانا الإدراكية والشعور التى لا دخل للفنان فيها على الإطلاق.

والحق أن الجمال أو ظاهرة الجمال الفنى هى ظاهرة تتبع من نفس الفنان، ومن خلاصة تجربته مع الواقع، ومع نفسه (خياله وعاطفته وخبرته) لكن ذلك لا يحول دون وجود هذا الجمال فى الشيء الموضوعى، أو فى الظاهرة ذاتها ولكنه لا يعتمد على وجود هذا الجمال وحده فى إدراك حقيقة الجمال ولو كان الأمر كذلك لصارت أحكام الناس على الظاهرة الجمالية واحدة عامة، وهذا يستحيل فى مجال نسبى خاص، أو ذاتى كمجال الجماليات، أى مجال تلعب فيه النزعة الذاتية والطابع الفردى دوراً رئيسياً.

ولو- فرض جدلاً- وكانت الأحكام الجمالية متعلقة بالموضوع لأصبحت أحكام الناس الجمالية فى مثل القواعد والأحكام الموضوعية العلمية من حيث عموميتها وموضوعيتها.

لكن عالم الجمال يطلعنا على اتجاه مخالف لما ورد عند أفلاطون عن محاكاة الطبيعة ووجود حقيقة الجمال الموضوعية إنه عالم خاص فردى يتميز بالانطباع الشخصى، والجمال لا يصبح جميلاً بالطبيعة فحسب بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان، ونتيجة لخبرته وذكائه فضلاً عن مدى عمق موهبته وعشقه لفنه، وهذا الفن

الجميل الذى يبدعه الفنان يتلقاه جمهور المشاهدين (المتذوقون) ويصدرون أحكامهم عليه.

ب- **الموقف الذاتي:**

وفى مقابل الموقف الموضوعى، ظهر الموقف الذاتى وكأنه كان رداً على غلواء الموقف الأول فى إبراز موضوعية الجمال وكان تولستوى هو أبرز مثال على هذا الاتجاه الذى يرى أن حقيقية الظاهرة الجمالية متوقف على مدى ما تحدثه من أثر فى نفوس المشاهدين أو المتذوقين.

وقد ذهب تولستوى إلى أن الإنسان يستطيع أن ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام فى حين أنه ينقل إليهم عاطفته ومشاعره عن طريق الفن، وعلى هذا النحو أصبح الفن عنده هو مجرد أداة لتوصيل العواطف بين الأفراد "يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم الوجدانى فيما بين بنى البشر [1]. على اختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم.

والواقع أنه ينبغى على العمل الفنى الذى يقدمه الفنان أن ينطوى على الخصائص التى تجعله قريباً من خيال الناس وعقولهم ولذلك فإن وضع الجمال فى داخل الظاهرة الفنية نفسها إنما يمثل تفكير الفنان ويغلق السبل أمام التعبير الشخصى عنه، وهكذا تلعب الشخصية دوراً فى إدراك الجمال كما أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية إنما ترجع منذ البداية إلى مقدار تأثيره على المشاهدين ومن ثم فالجمال حقيقة متعلقة بنفس من يدركها، وليست خاصة، أو موضوعية فى الشيء المتسم بالجمال. وهى ذات حقيقة نسبية ومتغيرة وليست مطلقة، أو عامة وثابتة.

---

(1) مصرى عبد الحميد حنورة الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979 ص 83.

ج-الموقف الموضوعى الذاتى:

وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الذاتى، وهو على ما يبدو من عنوانه يجمع بين طرفين الموقفين السابقين أو يجمع بينهما.

والحق أن للموقف الثالث صحته وأصالته من حيث أنه يذهب إلى الجمع بين الذات والموضوع فى تكوين الأحكام الجمالية فإن الجمال القائم فى موضوعية كاملة لا يفسح الفرصة للتعبير عن حكم الذات الفردية المتسم بالتغير وهى قوام الحكم الجمالى السليم الذى يعبر عن أذواق المشاهدين.

وإذا كنا بصدد طرح موضوع حقيقة الجمال بين الموضوعية المثالية وبين الذاتية النسبية فإننا نواجه بمشكلة هامة فى هذا الصدد، وهى هل ما ينطبق على الجمال ينطبق بالتالى على القبح وخاصة ونحن نعلم أن الفن قد ارتبط فى أذهان الناس بالجمال حتى لقد ظنوا أن مهمة الفنان الحقيقة هى محاولة إبراز ما تنطوى عليه الطبيعة من الجمال، وكشف ضروب الجمال الأخرى الواقعة فى نطاق الواقع؟

الحقيقة الجمالية والقبح الجميل:

مما لا شك فيه أن لفظ القبح يثير فى أذهاننا كل ما يتصف بالنقص والشر والإجرام أو الانحراف أو التشويه وقد اعتدنا أن نستمتع بالفن الجميل على النحو الذى تستريح له عيوننا وتبتهج به أفئدتنا كما ينفعل له وجداننا وكما اعتدنا من ناحية أخرى أن نخرج من دائرة إحساسنا الجمالى كل ما هو مقزز أو شرير.

بيد أن الحقيقة تطلعنا على أنه يمكن أن يوجد الجمال فى القبح، وأن المفهوم الأخير يمكن أن يمثل ضرباً من الجمال إذا عبر عنه بصدق وتعبير واضح وقد سبق لنا الإشارة إلى هذا الموضوع مع إعطاء الأمثلة.

ولن نستطرد كثيراً فى عرض هذا الموضوع، بل سوف يتبلور رأينا فى القبح باعتباره شيئاً يدخل فى دائرة الفنون الجميلة إذا ما صدق الفنان فى التعبير عنه أى كان خلقه له متسماً بالواقعية والحيوية وقد يصبح القبح الطبيعى كالوحش المسيخ، أو الثعبان السام القبيح أو الحية الرقطاء عنصراً إيجابياً "فى الفن" فالكثير من مواقف الحياة قد تثير فينا الشعور بالحب أو الجمال، فى حين أنها تعبر عن مواقف معيبة وقبيحة فى الحياة مثل الخبث، والشعر والدسائس والقتل واهتزاز القيم وغيرها من القيم المختلفة الناقصة... ومع ذلك فإن سماعنا لهذه المواقف فى عروض المسرح من خلال الأعمال الكوميدية إنما تجعلنا فى حالة من السرور والبهجة والشعور بالجمال والاستحسان.

والحق أن المشكلة الكبرى التى يقع فيها الفنان هى مسألة عدم توخيه للانسجام فى فنه، ومسارعته إلى تقديم أعمال خيالية لا أثر فيها للنظام أو الصياغة أو الانسجام- وهنا يكمن القبح.

وتأسيساً على ما سبق يمكننا أن نعد القبح ضرباً من الخروج على مسيرة الفن الحقيقية وإخلالاً بنظامه وانسجامه وترابطه ووحدته، فالشيء الذى يبدو قبيحاً فى الطبيعة ربما يظهر جميلاً من خلال ريشة الفنان.

وهكذا ينبغى لنا التمييز بين الجمال والقبح الموجودين فى الطبيعة وبين الآخرين اللذين يتجليين من خلال صناعة الفن وهذا يؤكد

دور الفنان فى خلق الجمال والقبح من خلال استعداداته الشخصية ، أى مواهب عقله ورحابة خياله فضلاً عن تمسكه بتحقيق الوحدة الواقعية والانسجام فى أعماله الفنية ، والمحاكاة الخلاقة والحية للواقع، لا المحاكاة التقليدية التى تنقل الطبيعة باعتبارها نسخة متكررة فى العمل الفنى، ومن ثم فإنها تخلو من روح الخلق والإبداع ولا تحمل طابعاً أو بصمة أو تعبيراً يشير إلى المضامين التى يرمز لها الفنان، وهكذا يصبح الفن فكراً وجهداً يقول بيكاسو "أنه لا يرسم فقط، لكنه يبحث".

الفصل الثالث عشر
مناهج علم الجمال

مقدمة:

1- الموقف اللامنجهى:

أ- المتصوفة.

1- رسكن. 2- بيرجسون

ب- التأثريون:

2- الموقف المنهجى:

أ- التجريبيون.

1- فخنر

3- المناهج

أ- المنهج الوضعى التحليلى.

ب- المنهج الوصفى.

ج- المنهج الدجماطيقى والنقدى.

د- المنهج المعيارى.

ه- المنهج التكاملى.

مقدمة:

لقد أراد علماء الاستطيقا أن يجعلوا لعلم الجمال منهجاً على غرار المناهج المتبعة فى العلوم التجريبية بوجه عام، وفى علم النفس بوجه خاص، ولقد اختلفت الآراء حول مسألة وضع هذا المنهج المحدد فى دراسة علم الجمال وهل من الممكن وضع منهج لهذا العلم يمكن أن يدرس موضوع التذوق الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية.

الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج فى دراسة الجماليات فمن بين الآراء من ذهبت إلى استحالة تحديد التذوق الجمالى، أو قيام منهج لدراسته فى علاقته مع الظاهرة الجمالية، وقد عرف هؤلاء بأتباع الموقف اللامنهجى وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية، والتأثرين، ثم أتباع الموقف المنهجى وهم التجريبيون وعلى رأسهم فخنر واتباع المناهج الوضعية والوصفية والدجماطيقية والمعيارية والتكاملية.

وسوف نورد فيما سيأتى عرضاً لجميع هذه الموقف والمناهج المتباينة، وأثرها على علم الجمال فضلاً عن عرض لمناهج الدراسة المتبعة فيه.

1- الموقف اللامنهجى:

يعبر هذا الموقف عن رفض انتهاج أى منهج فى دراسة الظاهرة الجمالية أو الذوق الإنسانى، ولهذا فإن أتباعه يرفضون استخدام المنهج فى دراسته.

أ- المتصوفة:

يـرى المتطوفـة أن دراسـة الجمـال لا تحتمـل منهجـاً محـدداً لأن الجمال إحساس وشعور قلبـى، لا يستلزم اتبـاع منهج أو وسيلة للكشف عن حقيقته [1]. والجمال عند المتصوفة هو حقيقـة لا معقولـة، تسمو فوق نظام الحس ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته بحيث لا يستطيع بلوغها - كما يقول أفلوطين - غير الموسيقى والمحب والفيلسوف.

وقد عبرّ عن هذا الإتجاه الصوفى كل من رسكن وبيرجسون وسوف نعرض فيما سيأتى للاتجاه الصوفى عند كل منهما قبل عرض النظرية التأثرية فى الجمال.

1- رسكن:

لن نخوض كثيراً فى شرح وتفسير مذهب رسكن فى الفن لأنه قد سبق لنا عرضه، إلا أنه ولضرورة ذكره فى هذا الموضوع فسوف نجمل القول عنه بأنه كان أحد دعاة العودة إلى الطبيعة. وعبادتها لأنها تمثل الحقيقة النهائية التى إذا توخاها الفنان لأصبح فى مأمن من الوقوع فى الخطأ فى فنه [2].

ولقد ذهب رسكن إلى الاعتقاد فى أن العودة إلى الطبيعة كفيلة بحل الكثير من مشكلات الحياة الأخلاقية والاجتماعية وذلك لما تلعبه المناظر الطبيعية من دور فى تهذيب النفس، وصقلها، وتنقيتها من نقائصها.

---

(1) Souriau,E, La Correspondance des Arts Flammarion, Paris 1941 P.25.

(2) Ibid.

2- بيرجسون

يعبر هنرى بيرجسون Bergson.H (1859- 1941) عن فلسفة مثالية، وحدسية وتتلخص مثاليته فى الديمومة الخالصة أى اللامادية التى تمثل أساساً واصلاً لجميع الأشياء.

ولا تتحقق المعرفة بالديمومة إلا بالحدس الذى يمثل الإدراك الصوفى أو المعرفة الصوفية. حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذى يخلق الواقع.

وأهم مؤلفات بيرجسون هى "مقال فى المعيطات المباشرة للشعور" Essai sur les Donnees Immediates de la Conscience وقد كتبه عام 1889، وكتاب "المادة والذاكرة" Matière et Memoire" كان قد كتبه فى عام 1869 والتطور الخالق L' evolutiou creatrice وصدر فى عام 1907 والفكر والحركة "La Pensee et le movement" الذى صدر فى عام 1934 وكان من بين كتبه التى عبرت عن الفن هو كتابه الضحك "Le Rire".

والحق أن الفلسفة البرجسونية تقدم لنا امتداداً للفكر فى القرن التاسع عشر فى فرنسا، وتعبر عن المثالية فى أقصى صورها، تلك المثالية الصوفية التى تدرك حقائق الحياة الباطنة، وتقف ضد الآلية والجبرية وعدم التحررية لأن الحرية واقعة مشهودة من بين الوقائع التى نشاهدها و لا يوجد ما هو أكثر وضوحاً منها [1].

---

(1) Bergson.H: Essai sur les Donnees Immediates de la Conscience 17 e Edition. Librairie Felix Alcan, Paris 169.

ولقد بينت نزعة بيرجسون الحدسية أن بإمكان الفنان النفاذ إلى باطن الحياة، وسبر أغوار الواقع والكشف عن الحقيقة فهو يقول فى كتابه "الضحك".... أنه لو استطاعت النفس أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لأصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة" (1).

وعلى هذا النحو يبرأ بيرجسون نفس الفنان من التعلق بالإدراك وينزهها عن التعلق بالعلم، وما يترتب عليه من آلية وجدية وينطلق بها فى الإدراك والعيان والحدس.

ويذهب بيرجسون إلى أن الفن حدس وإدراك حدسى للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن، وبين نظريته فى الحدس الصوفى، ولهذا أصبح الفن رؤية أو إدراك مباشر. وبذلك فقد حد من دور الفنان ومن قدراته على ممارسة موهبته وانطباعه الشخصى فأصبح الفنان مسلوب الطابع والجهد، أسير للطبيعة.

وجدير بالذكر أن هذا الطابع المثالى أو الصوفى فى النظر للفن قد جعل بيرجسون يقصر نظرة الفنان على مجرد إدراك الواقع فحسب بدون أن يكون له ثمة دوراً إيجابياً فى تغييره أو تعديله- فالنظرة إلى الفن ما هى إلا حدس خالص، واستغراق فى ضرب من المشاهدة الصوفية التى تنفصل عن الوجود الواقعى، ولا تعد أن تستحيل النظرة الفنية إلى أخرى ميتافيزيقية يصبح الفن فيها تمثيلاً بحتاً.

---

(1) Bergson.H: Le Tire, Alcan , Paris 1946. P 188.

وتأسيساً على ما سبق تصبح المعرفة بالفن ضرباً من الملامسة Contact أو مجرد تأمل سلبى للواقع وهذا يذكر بموقف شوبنهور السابق الذكر- فالحدس Intuituion هو جوهر الخبرة الفنية ومن ثم يصبح الجمال مجرد رؤية Vision لا علاقة لها بالواقع أو العقل والصناعة. إنها تأمل حدسى صوفى خالص متسم بالسلبية ويغلب عليه الطابع النظرى الميتافيزيقى.

ب- التأثريون:

أنكر التأثريون إمكان تطبيق فكرة المنهج فى علم الجمال وذهبوا إلى التأكيد على عنصر الانفعال والقبول النفسى أمام الآثار الجمالية، ولذلك فإنه يتعذر إقامة علم جمال، أو تحديد منهج ثابت لدراسة الأذواق.

والانفعال بالجمال أو تذوقه موضوع لا صله له بالعلم أو المنهج ذلك لأننا عندما نعجب بالجمال، إنما ننفعل أو نتأثر به وجدانياً، ونعجز عن فهمه عقلياً ومنطقياً وتدعو هذه المدرسة إلى محاولة دراسة الجمال وجدانياً أو شعورياً دون محاولة دراسته أى تحديده أو تقنينه.

والحق أن المدرسة التأثرية تغالى فى موضوع الاعتماد على الوجدان، والعاطفة وتغلق المنافذ أمام دراسة الظاهرة الجمالية. وسوف نعرض فيما سيأتى لآراء مجموعة من فنانى فرنسا من أتباع هذه المدرسة[1].

---

(1) تمثل المدرسة التأثرية الاتجاه الأول فى طريق الفن الحديث، وترجع النشأة التاريخية لهذه المدرسة إلى مجموعة من الفنانين الفرنسيين، كانت لجنة التحكيم فى صالون باريس قد رفضت عرض أعمالهم عام 1863 ولم يثن هذا الرفض هؤلاء الفنانون عن عزمهم فى عرض لوحاتهم. فأقاموا معرضاً فى مرسم المصور=

فعلى سبيل المثال نجد إدوار مانيه Manet,E (1832- 1883) يحاول أن يمزج بين النزعة الطبيعية والانطباعية ويفسح مجالاً فى فنه لتدخل العنصر الذاتى وعلى هذا النحو تحول الفن على يديه إلى الفكرة التى يعبر عنها الفنان من خلال الطبيعة وليس مجرد النقل الحرفى عنها، فأصبح الفن بمثابة حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يستطيع أن يسجل فى لوحاته ذلك التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه (1).

أما بول سيزان Cezanne فقد التزام بالنزعة الانطباعية وعبر من خلال لوحاته عما يريد التعبير عنه كما قدم مناظر طبيعية صامتة، وأخرى طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية (2). كما اتجه من خلال فنه على إحلال ميتافيزيقا الدوام والاستمرار داخل بناء العمل الفنى وخاصة بعد أن تيقن من زوال المظاهر المتعلقة بالطبيعة. كما ذهب إلى التأكيد على أن عالم الفن هو ذلك العالم الذى تستمر فيه الأشياء التى تتطبع فى نفوسنا ونعبر عنها ومن ثم أصبح يكمن وراء الظواهر المتعددة والزائلة وحدة وأصالة ودوام ترجع إلى كشف الفنان

=الفرتوغرافى "شادرا" استمر عرضه شهراً كاملاً فى تاريخ 15 إبريل إلى 5 مايو عام 1874 وقد تكونت هذه الجماعة من مونيه ورينورا، وبيسارو وسيزلى وسيزان وديجا وجيومان، وموريو، وقد حاز المعرض اعجاب الصحافة الفرنسية فكان أن أطلق عليه الصفحى "لوروا" Loroy اسم معرض "التأثريين" وقد استوحى هذا من اسم لوحة رسمها مونيه لشروق الشمس على صفحة الماء وسماها "تأثير" Impression وهى توجد حالياً فى متحف مارموتان Marmottan بباريس وقد لاقت هذه التسمية ترحيب الفنانين الذين أطلق عليهم منذ ذلك اليوم اسم "التأثريون". Impressionistes Read, Herbert: The Philosophy Of Modern Art P.P 27,28.

(1) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ص 56.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عـن حقيقـة الجمـال وراء مظـاهر الطبيعـة العارضـة. أمـا كلـود مونيـه (Monet Cloud) (1926-840) فقـد آمـن بموضـوع صنعة الفنـان الـذى يعبر بها عن شخصيته، كما اهتم بصفة خاصة بطريقة تركيب الألوان ورسـم الأضـواء مـن منطلـق اعتقـاده فـى أن العـالم يمثـل "مملكـة نـور"[1]. وهـو يعـد مـن بـين الفلاسـفة التـأثريين المشـهورين فـى فـن صـناعة اللـون ومزجه [2].

2- الموقف المنهجى:

هو ذلك الموقـف الـذى يتقيـد فيـه أتباعـه بإتبـاع منهج مثـل المنهج التجريبى، ويمثل الموقف المنهجى أتباع المدرسـة التجريبيـة، وعلـى رأسـهم فخنر، وهـم يـذهبون إلى أن التجربة تلعب دوراً كبيراً فـى قيـاس الـذوق الجمالى فى الحكم على الظاهرة الجمالية.

أ- التجريبيون (فخنر)

سـبق أن بينـا فـى الفصـول السـابقة التجربـة التـى أجراهـا فخنـر وحـاول فيهـا تطبيـق المـنهج التجريبـى علـى مقيـاس الـذوق، والأحكـام الجماليـة [3]. وإلى أى حـد أخفـق المنهج التجريبـى فـى تحقيـق الهـدف منـه لأننـا عنـدما نكـون بـإزاء الموضـوعات الجماليـة، والفنيـة يسـتحيل علينـا إسـتخدام مـنهج تجريبـى لأن هـذه الموضـوعات نسـبية وشخصـية وتتوقـف على الانطباع الشخصى والتأثير الذاتى، كمـا أن الأحكـام التـى تصـدر عليها لا يمكـن أن تكـون عامة أو كلية كما هو الحال فى مجال العلم.

---

(1) Read. Herbert: The philosophy Of Modern Art P221.

(2) Ibid.

(3) انظر "فخنر" فى الاتجاة التجريبى الفصل الرابع.

3- المناهج

تختلف مناهج الاستطيقا حسب اختلاف علمائها وفنانيها فمنهم من ينتهج منهج الوضعية التحليلية ، ومنهم من يتبع أحد المناهج التالية مثل المنهج الوصفى أو الدجماطيقى والنقدى أو المعيارى أو التكاملى. وسوف نلقى الضوء على كل منهج من هذه المناهج فيما سيأتى.

أ- المنهج الوضعى التحليلى:

يذهب أتباع المنهج الوضعى إلى محاولة وضع قواعد أو مبادئ ينبغى على الفنان ترسمها فى فنه وإنتاجه وذلك من خلال دارسة نفسيته وظروف مجتمعه وبيئته المحيطة ومدى تأثير فنه فى المحيطين به بوجه عام فضلاً عن الوقوف على مستوى الذوق العام فى عصره.

ويقول أتباع هذا المنهج بسلوك طريقين أو لهما هو طريق الكشف عن المقاييس والقواعد الجمالية الواجب اتباعها وهى موجودة فى علم الجمال التحليلى أما الثانى فهو محاولة تطبيق هذه المقاييس السابقة بحيث يمكن أن تصبح أساساً لأحكامنا الجمالية.

ب- المنهج الوصفى:

يهدف هذا المنهج إلى إغلاق منافذ الحكم على الشيء بالجمال أو القبح، ويذهب إلى أن هذه الأحكام لا جدوى منها لتعلقها بالقيمة التى لا معنى لها.

ويعبر عالم الجمال الفرنسى تين عن هذا المنهج خير تعبير فهو يرى أن علم الجمال لن يصير علماً ذا قيمة ما لم يتخل عن الأحكام المتعلقة بالقيمة ، ويتجه إلى الكشف عن القوانين، والتفسير على نحو ما يحدث فى عالم النبات وفى غيره من العلوم الطبيعية.

ويعبر تين فى كتابه القيم فى فلسفة الفن Philosophie de L' art عن حلمه فى أن تصبح الجماليات ميدان للدراسة العلمية الغير متعلقة بأحكام القيمة وهو يرى أن ابتكارات الفنان، وإبداعاته وأثرها على الجمهور "التى تبدو فى ظاهرها حرة مثل الرياح Une bouffee de vent بيد أنها تخضع فى نهاية الأمر لمجموعة من الشروط والقوانين المحددة والثابتة" (1). *

وقد أرجع تين الشروط العامة أو القوانين التى تتحكم فى تطور الأعمال الفنية وإبداعها إلى عوامل الجنس والبيئة والمستوى الاجتماعى فضلاً عن طبيعة العصر كذلك (2).

وجدير بالإشارة أن هذا المنهج التجريبى المتأثر بالتيار الإنجليزى الحسى إنما يجعل من الفنان مجرد آلة عقلية ولهذا يتحدد إنتاجه وإبداعه وفق ظروف حتمية وضرورية تفرضها عليه ظروف البيئة والوراثة والمجتمع والعصر.

ج- المنهج الدجماطيقى والنقدى:

التزم أتباع المنهج الدجماطيقى بوجود مثل أعلى للحكم على الأثر الفنى، كالجمال أو القبح على النقيض مما ذهب إليه المنهج الوصفى من إنكار لهذه الأحكام الاعتقادية. ولقد عبر كل من أفلاطون وكانت خير تعبير عن هذا المنهج. فالأول قد وضع مثالاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة، فى حين صب كانت اهتمامه على نقد الحكم والتأكيد على وجود مبادئ أولية قبلية A Priori

---

(1) Taine,H: Philosophie de L'Art Paris Hachette Col 1 P 11.
(2) Ibid.

للذوق، منكراً قيام علم لدراسة الجميل وهنا يبرز الفارق بين البناء والنموذج الجمالى عند الدجماطيقيين ومبادئ الذوق الجمالى الأولية عند النقديين [1].

د- المنهج المعيارى:

يتمثل الهدف من المنهج فى وضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد وهى تبين الأسلوب الذى ينبغى أن يكون عليه عمل الفنان المبدع، ورأى الناقد والمتذوق فى فهم الآثار الفنية [2].

ويعد فونت هو أول عالم أطلق اسم المعيارية على دراسة القيم (الحق والخير والجمال) وأنه ينبغى أن يصبح علم الجمال معيارياً، أى يضع المعايير التى تحكم الذوق [3].

ولما كانت وظيفة الفن تتسم بالحيوية والأهمية فقد كان من الضرورى عند علماء الاستطيقا البحث عن الوظيفة الحيوية أو العضوية للعمل الفنى بيد أنهم قد وجدوا الكثير من الصعوبات فى سبيل تحقيق ذلك الهدف ومن ثم فقد آثروا وضع "متوسط" لقياس العمل الفنى الجيد يتحدد على ضوئه أصالته وجودته، ودقة صنعته [4].

هـ- المنهج التكاملى:

يدرس المنهج التكاملى الأحكام الجمالية باعتبارها ناتجة عن مجموعة من العلوم المساهمة فى العمل الفنى ومن ثم يصبح علم الجمال

---

(1) Basch.V: Essai Critique Sur L' sthetique.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Read. H: The philosophy Of Modern Art P57.

نسبياً لأن قيمة العمل الفنى فيه تقوم فى المحل الأول على النظرة الشاملة لبناء العلاقات الكثيرة التى تنشأ بينه وبين سائر العلوم الأخرى، ومن ثم يصبح العمل هو ذلك التركيب الفوقى الذى يعلو فوق هذه التركيبات الجزئية المتباينة وهكذا يتولد الجمال نتيجة التوافق والانسجام الخلقى والقائم على الصناعة [1].

(1) Ibid.

الفصل الرابع عشر

تفسيرات علم الجمال الحديث

مقدمة:

أ-الاتجاه النظرى الميتافيزيقى:

1- بندتوكروتشه
2- رسكن
3- تولستوى
4- نيتشه
5- سنتيانا

ب-الاتجاه التجريبى

1- فخنر
2- فونت
3- هريرت سنبسر
4- تين
5- دور كيم
6- شارل لالو
7- إيتين سوريو

مقدمة:

لما كان الموضوع الجمالى هو الركيزة الأولى فى تكوين الأحكم الجمالية والذوق، فقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة التى تحاول تفسير موضوع الجمال من عدد من النواحى النظرية تارة، والعملية تارة أخرى.

وفى سبيل تكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال- برزت لنا المدرسة النظرية التى يرى أتباعها أن تفسير موضوع "الجمال الموضوعى" يكون فى عالم غير عالمنا الواقعى الحسى، وأنه يمكن تلمسه فى عالم علوى (مثالى) يجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه، وهم يستندون فى هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأمليه مسبقة، ومتعالية على مستوى التجربة الحسية ومن أمثال هؤلاء: كروتشه ورسكن وتولستوى وكذلك نيتشه وسانتيانا.

أما المدرسة الثانية فى تفسير (الموضوع الجمالى) فيمثلها العلماء التجريبيين الذين حاولوا تفسيرها بردها إلى منهج العلم والتجربة.

وقد رأينا مما سبق كيف حاول العلماء المحدثين إدخال فلسفة الجمال ضمن مباحث العلوم التجريبية، ومحاولة إقامة علم خاص يدرس الظاهرة الجمالية من منظور علمى معاصر يتوخى الموضوعية والتجريبية ويحاول تطبيقها على هذا المجال النظرى الخالص.

وعلى الرغم من الجهود التى بذلت فى سبيل تطبيق المنهج العلمى على فلسفة الجمال ومحاولة تحويلها إلى علم تجريبى على غرار العلوم الطبيعية الوضعية، بيد أن هذه المحاولات لم تحقق أهدافها المرجوة، ذلك لأن فلسفة الجمال التى أريد تحويلها علماً، وخلع أثوابها

الميتافيزيقية عنها هى فلسفة الجمال النظرية - قبل أن تصير علماً - وهى تلك الفلسفة التى اعتمدت فى المحل الأول على معرفة الذوق والمواجد الفردية، ومن ثم فإنها لو بحثت من منظور تجريبى بحت لتحولت إلى مجرد علم وضعى يتلاشى فيه البحث عن الذوق أو المشاعر الفردية وهذا يعنى الحكم على الظاهرة الجمالية بالموت والقضاء على الحس الجمالى والذوق الحر لدى الأفراد.

ولكن كيف يتسنى لأتباع النزعة التجريبية تحديد الأذواق الفردية عن طريق التجربة؟

يقيس العلماء التجريبيون الأذواق والتقدير الجمالى عن طريق الرمز له برقم معين يعطينا صورة مبتسرة للحكم الإعجابى وهو يشير إلى القطاع الذهبى الذى يمثل تعميماً يقوم على التجريد فيهمل جوهر الظاهرة الجمالية [1].

ويقوم هؤلاء العلماء بتبرير موقفهم العلمى (الموضوعى) من تصورهم الذى يرى أن تقدير الجمال إنما يستمد أساساً من الموضوع الجمالى وليس من الذات المدركة له، وإذا صح ذلك لتحول علم الجمال (النسبى) إلى علم طبيعى وصفى يعتمد على التقدير فحسب، وليس على التقييم الشخصى. وهذا سوف يؤدى إلى أن تصبح الأحكام الجمالية متشابهة عند جميع الأفراد مهما اختلفت أذواقهم وظروف معيشتهم وأجناسهم، وهنا سيتحول الحكم الجمال إلى حكم علمى موضوعى تتفق فيه جميع الآراء.

---

(1) Valery Paul: Perces Sur L' Art , Paris Gallimard 1934 P 33

ولما كان الحكم الجمالى ينبع أساساً من وجدان وذوق الفرد الخاص فقد أتى مختلفاً باختلاف الأفراد والأذواق بل ربما كان مختلفاً عند الشخص الواحد من مرحلة إلى أخرى فى حياته، مما يقلل من قيمة وأهمية دعوى هؤلاء التجريبيون.

وسوف نحاول فى هذا الفصل إبراز موقف كل من أتباع المدرستين: العلمية (الوضعية)، و النظرية (المثالية) بالنسبة للموضوع الجمالى.

أ- الاتجاه النظرى الميتافيزيقى:

يمثل هذا الاتجاه مجموعة من الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال: بندتو كروتشه، ورسكن، وتولستوى بالإضافة إلى نيتشه وسنتيانا.

1- بندتوكروتشه *Croce Benedetto* (1866-1952)

يعد من دعاة الاتجاه النظرى فى معرفة الموضوع الجمالى والإحساس به، وهو يستهل كتابه "المجمل فى علم الجمال" بالتساؤل عن ماهية الفن، ويجيب على ذلك بأنه عيان أو حدس وهو لا يفرق كثيراً بين كلمات الحدس والتأمل والتخيل والتوهم والتمثيل باعتبار أنها جميعاً تعد بمثابة مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عندما يتحدثون عن الفن ولا يفهم منها غير شيء واحد يتفق عليه الناس جميعاً وهو مفهوم الحدس أو العيان.

ويرى كروتشه أن فى ضوء كون الفن حدساً أو عياناً فإنه من ثم لا يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة تجريبية كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية وهنا فإن كروتشه

يرفض أن يقع الفن تحت تأثير الاتجاهات التجريبية كأن يرد إلى ظواهر طبيعية مثل الضوء، والحرارة والكهرباء... وغيرها أو أن يرد إلى ثمة أشكال هندسية: كالمثلثات أو المكعبات أو إلى أى رموز جبرية أو حسابية ولهذا يوجه كروتشه نقده لسائر النزعات التجريبية التى ترد علم الجمال إلى ظاهرة يمكن قياسها أو جسماً مادياً يقبل التجزئة، لأن التجربة الجمالية عنده بريئة من جميع هذه المقاييس فهى ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها.

ولقد فند كروتشه مذاهب التجريبيين، وسخر من نظرياتهم، التى تحاول رد الظاهرة الجمالية إلى مستوى البحث الفيزيقى (التجريبى) على غرار ما فعل فنشر وأتباعه فكأنهم فى مسعاهم ذلك أرادوا أن يردوا (الجميل) إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية.

ويرى كروتشه أنه من الممكن أن تقسم اللوحة الفنية إلى أجزاء صغيرة بيد أن ذلك التقسيم لن يترك فيها ثمة عملاً فنياً أو إبداعياً لأنه سوف يحولها إلى سطح مادى مغطى بالألوان والخطوط التى يمكن أن تحلل إلى أصغر منها وهكذا... إلى أن تنتهى من الواقع صورة العمل الفنى، وتتحول إلى شيء آخر.

وفضلاً عن أن يكون الفن واقعة فيزيقية أو شكلاً هندسياً، ينكر كروتشه كذلك أن يكون الفن فعلاً نفعياً يقصد الإنسان من ورائه تحقيق لذة، أو اجتناب أذى، فالفن فعل تأملى حدسى خالص، لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال.

وينكر كروتشه فضلاً عن الإنكارين السابقين أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً لأنه لما كان حدس أو عيان فقد استلزم ذلك ألا ينظر

له باعتباره أخلاقياً أو غير ذلك، وإن كانت الإرادة الخيرة عند كروتشه هى قوام الإنسان الفاضل فإنها ليست بالضرورة- قوام الإنسان الفنان. لأن مقولة "الأخلاقى" لا تنطبق أساساً على (العمل الفنى) من حيث هو كذلك.

أما الإنكار الرابع عند كروتشه فيعنى به أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية، وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية، وفى هذا الإنكار فإنه يضع الفن باعتباره حدساً أو عياناً فى مقابل العلم أو (الفلسفة) وهو يذهب إلى التفرقة بينهما فيرى أن الأول يعنى حدس الحقيقة السامية، أو كشف الحقيقة المعقولة أى الروح فى حين أن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذى يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة.

ويرى كروتشه أن الرؤية الفنية الصادقة هى تلك الرؤية المجردة من البحث وراء نوايا الفنان أو معرفة مدى صدق أو كذب ما يعبر عنه من خلال أعماله الفنية فليس مطلوباً فى مجال هذه الرؤية أى محاولة للكشف عن ثمة تناقض أو أخطاء منطقية فى أى عمل فنى، فالفن له عالمه الحدسى الخاص الذى لا علاقة له بالمنطق، أو الأخلاق أو المنفعة فضلاً عن إنكار كونه ظاهرة طبيعية أو هندسية.

كان هذا هو مجمل رؤية كروتشه للفن، وهى على ما رأينا يمثل مذهباً نظرياً خالصاً ورؤية حدسية مباشرة فالفن عنده هو العيان، أو الحدس والتعبير.

2- رسكن *Ruskin (John)* (1819-1900):

أما رسكن فيذهب فى رؤيته النظرية إلى القول بأن الشعور الجمالى غريزى فى الإنسان أو فطرى [1]. ومعنى ذلك أنه سابق على التجربة، أما ظاهرة الفن فإنها تنشأ عن غريزة التقليد، كما تأتى كذلك نتيجة ميل الفرد إلى تجسيم شيء ما أو رغبته فى وصف شيء مادى.

ولما كان رسكن يرى أن الفن هو التقليد فقد لزم عن منطق مذهبه أن يكون الأساس الموضوعى له هو الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة باعتباره من صنع الله ويذهب رسكن إلى أن الجمال الحقيقى يكمن فى تقليد الجمال الطبيعى وهو يمثل الفن الحقيقى الذى ينبغى على الفنان أن يمارسه، ولما كان الفن الأصيل هو الذى يتمثل فى النقل من الطبيعة والمخلوقات فإن الفن فى حالة تسامى مستمر ومن ثم فإنه يلعب دوراً هاماً فى مجال التربية الأخلاقية.

وتجدر الإشارة هنا إلى مسألة هامة يستلزم عرضها فى سياق ذكر نظرية الجمال عند رسكن، وهى مسألة العودة إلى الطبيعة فى الفن، ومفهومها هو ما ذهب إليه معظم المفكرين، والفنانين من الاعتقاد بوجود أصول الفن فى الطبيعة [2]. والإيمان الكامل بأن الفن الأصيل هو الذى يحاكيها أى ينقل عنها حرفياً. والحق أن أول من أثار موضوع تمجيد الطبيعة، هو المذهب الأساسى للمفكر الفرنسى جان جاك روسو ثم ما لبثت دعوته لعبادة الطبيعة أن تحولت إلى مجال

---

(1) Read.Herbert: The Philosophy Of Modern Art, U.S.A N.Y Fawcett Library P.79.

(2) Ibid.

الجمال، فأصبح كل ما هو جميل هو الذى يؤخذ وينقل من الطبيعة [1]. وقد سار الفلاسفة الفرنسيون أمثال ديدرو، وغيره.... على نفس طريق روسو ودعوا إلى عبادة الطبيعة وعشقها.

وكان رسكن من الدعاة المتحمسين لعبادة الطبيعة باعتبارها المصدر الوحيد للفن وأن على الفنان أن يجتهد فى نقل صورة الطبيعة وأن يحاول إبراز أصالته واجتهاده الذى يظهر بصفة خاصة عندما لا يغفل أى جزء من أجزاء الحقيقة الماثلة أمامه فى الواقع [2].

وقد تغيرت النظرة المعاصرة عند بعض المفكرين وعلماء الجمال للفن فقد رفضوا نظرية التقليد (المحاكاة) وذهبوا إلى أن الفن يكمن فى الرغبة الجامحة فى خلق عالم متسق من الصور الحية.

3- تولستوى ***Tolostoi (Nikolayev Ch)*** (1910-1928)

تعد نظرية تولستوى فى الفن من بين النظريات ذات الاتجاه النظرى فى فلسفة الجمال والفن فهو يرى أن الفن ضرورى للحياة الإنسانية لأنه يعبر عن نشاط الإنسان كما أنه الرمز الذى يستخدمه الأفراد لنقل مشاعرهم إلى غيرهم وهنا تأتى أهميته التى تتحدد فى وظيفة مزدوجة هى تحقيق سعادة النفس عن طريق المبدعات الفنية الجميلة والإحساس بالمشاركة الوجدانية مع الآخرين [3]. هذا الإحساس الذى يوقظه الفن، ويركبه. وهكذا يصبح الفن عنده ضرباً من النشاط الإنسانى الذى يتمثل فى محاولة الفرد توصيل عواطفه ومشاعره إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية.

---

(1) Ibid P 128.

(2) Ibid P 73.

(3) Ibid.

4- نيتشه *Nietzche (Friedrich)* (1944-1900)

كان نيتشه أحد الفلاسفة الوجوديين الملحدين ومن ثم اتسمت نظريته الجمالية بالتشاؤم والخيال[1]. ولما كان نيتشه من دعاة العودة إلى العقل فى الحكم على الأشياء وتفسيرها فقد انسحبت هذه الرؤية بالتالى على اتجاهه فى الفن فقد أراد إعادة النظر فى القيم الجمالية والفنية، ومحاولة تجديدها فى سبيل الحفاظ على جمال الحياة ورونقها وقوتها كذلك.

5- سانتيانا *Santayana George* (1952-1863)

فيلسوف أسبانى تلقى تعليمه فى أمريكا، كانت مقالته أو كتابه "مقالات فى الواقعية النقدية" من أهم كتبه.

كان سنتيانا شاكاً بدرجة بعيدة مع أن مذهبه كان يتجه اتجاهاً أفلاطونياً واقعياً وتجمع فلسفته بصورة غريبة بين المذهب الطبيعى المتطرف، والرومانسية الجمالية المفرطة فى الحساسية وربما يرجع السبب فى ذلك إلى كونه أسبانى الأصل. لم يرد أن يحصل على الجنسية الأمريكية ولقد حاول سانتيانا جهده أن يكون صارماً جاداً فى فكره، بيد أنه كان لين ورقيق من الناحية العاطفية.

وكانت فكرته الرئيسية عن الجمال باعتباره شعوراً تجسم فى موضوع هى التى جعلته يحاول التوفيق بين أغلظ الأشياء الموجودة فى الطبيعة من الحجارة المعدة للنحت. ولوحة التصوير والموجات الصوتية فى الموسيقى، وبين المضامين الجميلة - والمرهفة للعمل الفنى. ومما ساعده على هذا التوحيد هو تفرقته بين واقعية المادة ومثالية الماهية.

---

(1) Ibid P 272.

وكان أهم كتبه فى الفن هما كتاباه الإحساس بالجمال "Sense Of Beauty" والعقل فى الفن "Reason In Art".

وجدير بالإشارة أن سانتيانا قد أنكر وجود علم الجمال أصلاً كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى، وذلك لأنه رأى أن "فلسفة الجمال" ما هى إلا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلقها بعض الظروف التاريخية والأدبية ولاعتقاده كذلك فى أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية فى الحياة وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعها قد تداولها علماء النفس، ومؤرخو الفن والفلاسفة والنقاد وغيرهم، وتعنى كلمة الفن عند سنتيانا معنيين مختلفين هما: معنى عام: يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها، ومعنى خاص: ويجعل من الفن فيه مجرد إستجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أى لذة الحواس ومتعة الخيال. بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها.

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها فإنه لو قدر للطير أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع فى بناء عشه لأمكننا أن نسمى نشاطه هذا "بالنشاط الفنى" وهكذا يصبح الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائى يعززه النجاح ويحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكى يمتد إلى العالم فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس[1].

---

(1) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر مكتبة مصر، القاهرة 1966، ص7.

ويرى سنتيانا أن العلاقة وثيقة بين مجالى الفن والجمال ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة يقول سنتيانا فى كتابه العقل فى الفن "Reason In Art" أن العلاقة وثيقة بين الفن والجمال ذلك أن الفنون الجميلة التى تعبر عن هذه العلاقة- ما هى فى الحقيقة إلا ضرب من الانتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطيقية" (1).

والفن عند سنتيانا هو إنتقال من مرحلة المادة إلى الصورة، أى بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الإنسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله، فالإنسان يكون فى حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل الواقع المادى الصلب وجعله ملائماً لرغباته ومتوافقاً مع أحلامه وفى تلك الأثناء يحاول الإنسان جاهداً أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكى يصل إلى حرية الروح. تلك الحرية التى تصنع ما يلائم الإنسان وما يرضى ميوله ومن ناحية أخرى. فإنه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الإنسان وميوله فحسب أى يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التى ينظر فيها الإنسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكرى والفنى فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التى صنعتها يداه، وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال (2). يبلغ به صاحبه حد الإشباع واللذة وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقى الحياة(3).

---

(1) Santayana,G. Reason In Art, N.Y. Seribmer 1923 P. 15.

(2) Ibid P 24.

(3) Ibid.

وهكذا ينظر سنتيانا إلى النشاط الفنى بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته وإنتاجه وأسمى إبداعاته [1].

ويتطرق سنتيانا إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها وبين القيم الأخلاقية، والعملية منتهياً إلى أن القيم الجمالية على عكس نوعى القيم الأخرى، لأن الضرب الأول من القيم يتصف بالسلبية، وتقتصر مهمته على اجتناب الألم، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقى هو عالم الواجب والإلزام، والتكليف فضلاً عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة، فى حين أن عالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع ومن ثم كان النشاط فى مجال الأخلاق مقترن بالنشاط الجاد والشاق فى حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الأخلاق والحياة العملية من حيث كونها قيم مطلقة لا أهداف من ورائها ولا منفعة ترجى منها فليس للمتعة الجمالية هدف إلا تحقيق اللذة والمتعة وإدراك الخير المطلق الإيجابى[2]. وآيه ذلك أن النشاط الفنى لايثمر ولا يزدهر إلا فى أوقات الازدهار والحضارة فهو ترفيه حر وانطلاق متسامى فى حين أنه يختفى فى الأوقات التى يسود فيها التدهور والاضمحلال، فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة فى حين أنه يزدهر وينفسح أمامه المجال للهدوء والانطلاق، وممارسة الحرية فى الأجواء التى يسود فيها الخير والرفاهية.

ويرى سنتيانا ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية وبين ما عادها من متع ولذات وهو فى هذا الموضوع يهاجم الآراء التى ذهبت إلى تنزيه

---

(1) Ibid P 29.

(2) Ibid P 30.

المتعة الجمالية والفنية من الهوى والغرض، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفنى مجرد التفكير فى امتلاكه أو الاستحواذ عليه.

ويسهب سنتيانا فى كتابه "الإحساس بالجمال" فى شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها، وهو يرى أن إحساس المرء بجمال اللوحة الفنية يمكن أن يكون دافعاً لشرائها وليست هذه قاعدة عامة إذ قد يتمنى الإنسان امتلاك بعض الأحجار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع مالياً القيام بذلك ورغم ذلك فإن اللذة الجمالية تظل مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أى لذة أخرى فالذى يحب أو يعجب بثمة شيء يود لو امتلكه فى حقيقة الأمر كما أن إعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائماً مقروناً بحب التملك وهكذا تمتلئ الحياة بالعديد من الأمثلة على العلاقة بين الإحساس باللذة والاستمتاع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك (1).

وجدير بالذكر أن سنتيانا قد وجه النقد لما ذهب إليه كانت عن "كلية وعمومية الذوق الجمالى" وكان الأخير يذهب فى بحثه عن الجمال الذى ضمنه مؤلفه القيم "نقد ملكة الحكم" إلى أن الأحكام الجمالية تتسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شيء ما بالجمال إنما يعنى بذلك "الجمال بالذات" (2). أو أن هذا الشيء "جميل فى ذاته" وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحداً، وكلياً وعاماً عند جميع الناس. إن سنتيانا يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماماً من شخص لآخر، ومن بلد لآخر وكذلك من عصر لآخر بل إنها

---

(1) Lalo.Ch. Nation D' Esthetipue P 57. P U F 1952 4 ep P 27.

(2) Ibid.

تختلف داخل البلد الواحد من منطقة لأخرى، كما تختلف فى الشخص الواحد من مرحلة لأخرى وهكذا.... فكيف يتسنى لنا القول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس إنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجمالية مطلقة عامة وهى فى الواقع غير ذلك لأنها نسبية، فردية خاصة[1].

ويعرض سنتيانا فيما يعرضه عن الجمال واللذة إلى أهمية دور الإدراك الحسى فى تحصيل الخبرة الجمالية ودور الوظائف الحيوية فى إدراك الجمال والإحساس به كما يبرز أهمية العنصر المادى من الموضوع الجمالى يذهب بروعته وتأثيره على المشاهدين، ولا يعنى ذلك أن المادة هى الأساس الأول فى الجمال والفن لكنها مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل [2].

ب- الاتجاه التجريبى:

وبعد أن عرضنا للاتجاه النظرى فى علم الجمال وبينا آراء مجموعة من رواده نعرض فى هذا الموضع لعدد من الاتجاهات التجريبية التى رأت ضرورة إدخال علم الجمال ضمن طائفة العلوم التجريبية وبالتالى ضرورة تطبيق المنهج التجريبى عليه.

وسوف نتتبع هنا مسار أفكار هؤلاء العلماء والفلاسفة ومقدار ما حققوه من نجاح فى رؤية الخبرة الجمالية وإخضاع معاييرها النسبية للأحكام والمقاييس التجريبية.

---

(1) Santayana,G. Sense of Beauty P. 39-40.

(2) Ibid P 79.

1- فخنر (جوستاف تيودور)

Fechner Gustay Theodor(1877-1807)

فيلسوف ألمانى تجريبى توخى الاتجاه التجريبى فى دراسة علم الجمال وهو يذهب إلى قياس شدة الإحساس عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية ونحن نعلم مقدار التمايز بين الإحساس وهو ذو طابع ذاتى كيفى وبين المنبه وهو أمر موضوعى وكمى ومع ذلك فقد حاول هذا العالم التوفيق بينهما بأن وضع منهجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال.

ويقوم منهج فخنر التجريبى على أساس دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا وتكون سماتها الجمالية خاضعة لعامل القياس ويسمى هذا المنهج بمنهج "علم الجمال السفلى" [1]. أو "علم الجمال التجريبى" وهو ضرب من الجمال يعارض الضرب المختص بالميتافيزيقا أو علم الجمال الأعلى (الميتافيزيقى) [2].

وتنتهى محاولات فخنر التجريبية لقياس حصيلة الكم الإعجابى لأذواق المشاهدين بما أسماه "بالقطاع الذهبى" Section D'or.

ويرى فخنر أنه فى سبيل الحصول على تجربة سليمة بهذا الصدد ينبغى على الباحثين توخى البساطة فى التجربة حتى لا تضطرب وتصعب نتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن، كما يجب على الباحث أن يضم فى تجربته أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى

---

(1) Lalo.Ch. Esthetipue Experimentale Contemporaine Paris 1908 P.89.

(2) Ibid.

حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات المشتقة من طبيعة الأشياء(1).

وبعد ذلك نجد أن النتائج الكلية ستكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات.

وفى هذه التجربة يتسأل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلاً أكثر استحساناً لدينا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد وذلك بعد استبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل، والألوان وغير ذلك (2).

وينتهى فخنر من تجربته إلى أنه: "إذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقاً من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التى تكاد تقترب من الشكل المربع والآخرين يستحسنون التى يكون ارتفاعها ضعف عرضها وعلى هذا النحو يحدث الاختلاف بين أذواق ورغبات الأفراد بشأن أشكال هذه النوافذ المستطيلة لكننا نرى أن الغالبية العظمى من المشاهدين تستحسن من بين هذه المجموعة من الأشكال المستطيلة شكلاً معيناً له أبعاد خاصة وعلى هذا النحو يسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل- الحائز على استحسان وقبول الغالبية- بالقطاع الذهبى(3). ويقصد به القطاع الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال فى الأثر الفنى(4).

---

(1) Ibid.

(2) Lalo.Ch. Esthetipue Experimentale Contemporaine, Alcan P 94.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

وبالرغم مما لاقته تجربة فخنر من نجاح وقبول وخاصة لدى الجمهور المتوسط بيد أن منهجه قد وجد معارضة شديدة ونقداً من علماء وفلاسفة عصره، يقول لالو فى نقده له "أن طريقته كانت متعسفة، طبقت على مجموعة من الأشخاص اختيروا بتعسف" [1]. فمن ذلك الذى يثبت أن نتائج الإحصاء سليمة على الدوام.

والحق أن الموضوع الجمالى موضوع معقد ومتشعب وليس بالبساطة التى تصورها فخنر وهو ليس عملاً مادياً فحسب أو عملاً يقاس من جانب واحد، إنه عمل يجب أن تتآذر فيه جميع العناصر المكونة له. وأن تكون رؤيته فى ضوئها، أى فى ضوء العمل الجمالى ككل. هكذا يكون فخنر قد أغفل فى منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان المؤتلفة لا المتفرقة، ومن هنا فإن الموضوع الجمالى يكون له تركيب فوقى Suprastructur يعلو على تركيبه العادى[2].

2- فونت *Wuubt,w, Max* (1832-1920)

عالم نفس وفسيولوجى وفيلسوف، كان يشغل منصب أستاذاً للفلسفة بجامعة ليبزج كما كان أحد مؤسسى، علم النفس التجريبى، اهتم فونت بجميع آراء الفلاسفة الألمان (ليبتز، كانت، هيجل) وحاول التوفيق بين آرائهم كانت الميتافيزيقا فى تصوره تتجاوز ثنائية العالم الطبيعى وعلم النفس فتحاول أن تحقق الامتزاج بين المادية والمثالية، فقد كان من أتباع المذهب المثالى فى الفلسفة وكان فونت يعرف الميتافيزيقا بأنها النسق الإرادى للقيم الروحية وجدير بالذكر أن لينين قد قدم

---

(1) Lalo.Ch. Esthetipue P 95.

(2) Ibid.

حججاً قوية ضد آراء فونت فى كتابه الشهير "المادية والتجريبية النقدية"[1].

وتأتى اهتمامات فونت المبكرة بالجوانب التجريبية إلى الاهتمام التجريبى بصفة عامة والذى كان يرمى إلى إحلال الملاحظات العلمية محل التأمل الفلسفى يمكن أن تهيئ وصفاً دقيقاً للعلاقة بين العالم الذهنى والعالم الطبيعى كان هذا هو هدف فونت الذى أنشأ من أجله معمل علم النفس فى "ليبزج"[2]. Leipzig وقد ربط فونت بين الظواهر الجمالية والفنية بالحالات النفسية للفرد على غرار ربط جراند ألن Grand Allen بين الظواهر الجمالية والحالات الفسيولوجية للإنسان.

3- هربرت سبنسر ***Spencer Herbert*** (1820-1903)

يعد سبنسر أحد علماء الاجتماع والنفس الإنجليز ومن أوائل مؤسسى المذهب الوضعى، تأثر بفلسفة هيوم وكانت وهيجل كان يهدف من ميتافيزيقاه "ما لا يقبل المعرفة" أى يقرر عجز العلم عن سبر غور الأشياء وكان هذا الاعتراف الذى ساقه من عوامل التقريب بين العلم والدين. يعد مؤلفه "مذهب الفلسفة التركيبية" من أهم كتبه، **وتتلخص فلسفة سبنسر فى النقاط التالية:**

1- جمعت فلسفته بين المثالية الذاتية، واللاإراية والمثالية الموضوعية.

2- شملت فكرة التطور عند سبنسر كل الأشياء والظواهر ومع ذلك فقد كان يتصور التطور بطريقة آلية.

---

(1) مجموعة من علماء الجمال السوفيت مشكلات علم الجمال الحديث قضايا وآفاق، دار الثقافة الجديدة 1979. القاهرة 344.

(2) حلمى المليجى. سيكولوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ص 44.

3- ألغى التمايز بين المجالات المختلفة للعالم المادى وتصور التطور بطريقة آلية وباعتباره إعادة توزيع للمادة والحركة فى العالم.

4- نظر إلى الحياة الاجتماعية وقام بتحليلها فى ضوء الأسس البيولوجية.

انحصرت نظريته فى الفن باعتباره شيئاً كمالياً أى شيئاً ينسينا آلام الحياة وصلابتها ووحشتها فيصرفنا إلى اللهو واللعب، ولهذا يصبح الفن ترفاً كمالياً وضرباً من التسلية أو المتعة التى تمنحنا لحظات من السعادة كما تهيئ لنا طرق الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية.

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الألمانى كانت كان هو أول من أشار إلى اعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الطليق الذى لا هدف له. وبعد كانت جاء شيللر ونادى بالفكرة نفسها، وكذلك فعل هربرت سبنسر الذى حاول أن يجعل من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو وهنا يصبح الفن عنده مجرد أداة لتحقيق وظيفه كمالية.

4- **تين** (1828-1892)

يعد من الرواد الأوائل الذين أرادوا تحويل الجمال إلى علم له منهج وقوانين ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة.

وقد بيّن لنا تين فى كتابه "فلسفة الفن" أن هدفه من دراسته للجمال والفنون هو تحويل علم الجمال إلى دراسة علمية تنأى عن أحكام القيمة وهذا ما دفعه إلى محاولة دراسة الجمال والفن فالأسلوب العلمى

وتطبيق منهج التحليل Analyse على الظواهر الجمالية بغرض التوصل إلى القانون العلمى الذى يحكم سيرها وينظم وسائل رقيها وازدهارها[1].

وكان من نتائج تطبيق تين للمنهج العلمى التحليلى أن أنكر ما ذهب إليه الفن الحديث عن تفسيره للفن بالرجوع إلى نظريات وتفسيرات العبقرية أو الإبداع أو الأصالة الفردية.

وكانت دراسته لظاهرة الجمال تنصب على ثلاثة مشكلات جمالية هى ماهية العمل الفنى وتكوينه وقيمته وكان يرى أن الظاهرة الجمالية لا تفسر من جانب شخصى أوفردى و إنما يجب تفسيرها فى ضوء ظروف بشرية متعددة مثل الجنس أو السلالة، وكذلك البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية وهكذا ينظر تين إلى العمل الفنى باعتباره ظاهرة تنتهى إلى عقل الإنسان الذى ينتمى إلى حضارة بعينها[2].

ولما كانت الظاهرة الفنية هى وليدة العوامل الخارجية بالظروف السالفة الذكر لهذا كان من الضرورى لكى تفهم هذه الظاهرة حق الفهم من العودة إلى دراسة وتحليل هذه العوامل وهكذا تبين أن تين كان يقصد من منهجه تأسيس علم جمال تاريخى واجتماعى كذلك فقد قام بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة للظاهرة الجمالية أينما كانت والكشف عن قوانينها[3].

---

(1) Tain. Hypolite: Philosophie de L' Art, Hechette, Vo ll 1865 P.32.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

وكان من بين ما اهتم به تين هو دراسته الشغوفة للفن من خلال تاريخ الحضارة، لقد أفسحت مجهوداته المجال أمام قيام علم الاجتماع الجمالى عند دوركيم فأصبح علم الجمال فرعاً من فروع علم الاجتماع.

5- دوركيم ***Durkheim (Emile)*** (1917-1858)

عالم اجتماع وفيلسوف وضعى فرنسى كان تلميذاً لكونت، وشغل منصب أستاذ فى جماعة السوربون. من أهم مؤلفاته هى كتبه "حول تقسيم العمل الاجتماعى" 1983 و "قواعد المنهج فى علم الاجتماع" 1895 و "الأشكال الأولية للحياة الدينية" 1912.

ويذهب دور كيم إلى أن المجتمع يقوم على الأفكار الاجتماعية المتفق عليها كما يرجع التطور الاجتماعى إلى ثلاثة عوامل هى: كثافة السكان، وتطور وسائل المواصلات، والوعى الاجتماعى.

والتضامن الاجتماعى هو سمة مميزة للمجتمع القديم والحديث والذى كان يحدث آلياً فى المجتمع الأول وعضوياً فى المجتمع الثانى.

والتضامن العضوى فى المجتمع الحديث يقوم على تقسيم العمل، أى على التعاون الطبقى لكسب ضرورة الحياة [1].

وينظر دور كيم للفن باعتباره طاقة زائدة، ولهو لا طائل تحته، وأن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى يكون فى حالة تبديد لوقته وجهده، وهكذا فإنه يذهب إلى تصوير الفن بأنه لهو وعبث وضياع للوقت والجهد دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجى يترتب على هذا النشاط.

---

(1) Durkheim,E: De La Division du Travail Social, Paris Librairie Alcon 1902

6- شارل لالو *Lalo Charles* (1877-1953)

عالم جمالى فرنسى يذهب إلى أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير التى يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة، وهكذا يصبح معنى الفن شاملاً لجميع أنواع الفنون من ميكانيكية وصناعية تدخل فى ذلك فنون الهندسة والطب وغيرها.. وهى من الفنون التى تستلزم من المهارة الصنعة ما يجعلها تقف على قدم المساواة مع الفنون الجميلة المعروفة مثل الأدب والموسيقى والنحت والتصوير وما إليها. ولكن ما هو العنصر المشترك الذى يوجد أو يؤلف بين هذه الصور المختلفة من الفن إن لا لو يذهب إلى أن هذا العنصر يتمثل فى الصناعة أو الإنتاج [1]. وهو ما كان يعنى عند اليونانيين لفظ "التكنيك" الذى يشير عندهم إلى الصنعة بمعناه العام.

ويرى لالو أنه بمقدار ما تتخلص هذه الفنون من قيود الصناعة وآليتها وتنطلق إلى عالم الحرية والإبداع والخيال كلما بدت من المصنوعات المتعلقة بالفنون الجميلة التى تتميز بالرمزية واللعب والمتعة [2].

7- إيتن سوريو (1852-1926)

عالم جمالى فرنسى مشهور "أهم مؤلفاته كتابه الرئيسى" فى مستقبل الاستطيقا L' Avenir de L'Esthetique ويذهب فى فكرته الرئيسية عن الجمال والفن إلى التضامن الضرورى بين الجوانب النفعية والجمالية للفن وهو يقول فى هذا الصدد "... أن الوظائف النفعية للعمل الفنى لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستطيقية وأننا ربما لمحنا فى الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته

---

(1) Lalo,Ch : Notions D' Esthetque, P.U.F Paris 1952 P10.

(2)Ibid.

بصورة كاملة دون أى مبالغة أو مغالاة ... وهكذا فإننا لا نستطيع أن نعد "الجمال" خاصية متميزة للعمل الفنى وبذلك نغلق أمام الفن ونقصره، على مجرد خلق الإنتاج الجميل" [1].

وعلى هذا النحو السابق نجد أن سوريو يوحد بين النشاط الفنى والصناعى باعتبار أنهما يهدفان فى المحل الأول إلى إنتاج شيء أو صناعة موضوع ما، فالفن عمل Travail وذلك للاعتبارات التالية.

1- لأنه يحتاج إلى حرفة، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية.

2- لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ.

3- لأنه يتطلب الاستعداد للتعليم والاحتراف.

4- يحتاج إلى بذل الجهد والانكباب الشديد على العمل.

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفنى باعتباره عملاً صناعياً أو حرفة أو مهنة يزاولها شخصاً مسئولاً ومتفان فى تحمل مسئوليته وإتقان عمله. بل ومجتهداً فى إبراز أوجه الجمال فيها. فليس بمستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فنه فهو يكون فى حالة ممارسة لنشاطه الخلاق.

والفنان عند سوريو ليس شخصاً شاذاً أو غريباً لكنه فى المقام الأول محترفاً فهو يقدم إنتاج تكون الجماعة فى حاجة روحية وجدانية إليه.

يتبين لنا من مضمون آراء سوريو فى الفن أنه يثور على مفهوم "الفن لهو" لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبطاً بالصنعة أو الحرفة، كما

---

(1) Souriau.E. Avenir De L'Esthetique Paris 1929 P.P 104-105.

ينظر إلى الفنان باعتباره مهنياً يرمى من وراء فنه تحقيق إنتاج مبتكر فى مجال فنه[1].

وتنطوى آراء سوريو فى الربط بين الفن والصنعة أو الحرفة على رفض لآراء أتباع المدرسة الاجتماعية الذين يرون أن الفن مجرد لهو وعبث لا جدوى منه، وأنه لا يعد أن يكون مجرد طاقة زائدة يصرفها الفنان فى أوقات فراغه وكان فى مقدمتهم عالم الاجتماع الفرنسى إميل دور كيم الذى ذهب فى تصوره للفن إلى أنه ضرب من اللهو واللعب، وإلى أن مكانته محفوظة داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعى La Division du Travail Social لأنه يمثل حرفة هامة لا تقل أهمية عن غيرها من باقى أنواع الحرف.

وكان دور كيم وغيره من أتباع نظرية النشاط الفنى الحر أمثال شيللر وسبنسر وغيرهم قد ذهبوا إلى وجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب وفحوى نظريتهم عن الفن أنه مجرد طاقة زائدة عن حاجة الإنسان، وأنه يحاول بسببها بذل نوع من النشاط الذى لا هدف له إلا تحقيق اللذة أو المتعة.

والحق أن هذه النظرية التى تعتبر الفن طاقة زائدة إنما تسعى إلى التقليل من قيمته فى المجتمع بصفته حرفة هامة تقوم على الإنتاج والتكوين والبناء وقد ذهب سوريو فى نقد الاجتماعيين وتفنيد آرائهم فى الفن فقام فى سبيل الرد عليهم بكتابة فصل كامل فى مؤلفه الضخم "مستقبل الاستطيقا" لتوضيح الصلة بين الفن والصناعة، وهو يهدف منه إلى بيان قيمة الفن باعتباره وظيفه اجتماعية تمد المجتمع

(1) Ibid P 22.

ببعض الموضوعات الخاصة، وقد تلخصت وجهة نظرة عن الصلة بين الفن والصناعة فى النواحى التالية:

1- لأنه لابد من التسليم بأن هناك ثمة علاقة وثيقة تربط بين مجالى الفن والصناعة من حيث أنهما يمثلان معاً ضرباً من "العمل الإنتاجى" Tarvail Productif فكل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص.

2- أن الفن غالباً ما يتدخل فى الصناعة، ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التى تظهر بين كل منهما، وتفرق بينهما، وتبرز أهمية الفن فى الصناعة فى الحالات التى تتطلب فيه الصنعة قدراً من القيمة الجمالية(1).

3- أن الفن عنصر أساسى فى جميع الصناعات والحرف التى تظهر فى مجتمع ما،ولا يقلل من قدره أن يدخل فيه مئات المصورين والحرفيين مثل صانعى الأحذية أو النجارين أو الحدادين(2). فإن هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة "الحرف" تنطوى مع ما تتسم به من البساطة والتواضع على ضرب من الفن. وإذا كنا نولى إهتماماً بالفنون الكبرى فيجدر بنا ألا نغفل هذه الفنون الصغرى التى يمارسها ويبدع فيها الكثير من أصحاب المهن والحرف الصغيرة.

ولقد جاء تقسيم الفنون الجميلة إلى عدد كبير لا يحصى فمنها "الفنون الصغرى" وقد رتبت هذه الفنون بطريقة طبقية Herachie فإذا كانت فئة الفنون الكبرى تنسحب على جميع من يمتلكون قسطاً

---

(1) Ibid P 35.

(2) Ibid.

وافراً من المعرفة الاستطيقية أو الخبرة الجمالية فإن ذلك لا يقلل على الاطلاق من مكانة وقيمة الفنون الصغرى التى لا تصل إلى حد الخبرة الاستطيقية كما تبدو فى الفنون الكبرى مثل صناعة الأحذية والنجارة والحدادة، والطباعة وغيرها... وعلى الرغم من أن السمات الجمالية لا تبدو بوضوح كبير على صناعة هذه الحرف(1).

4- يقوم الفن عند سوريو على نوع من العمل يطلق عليه اسم "العمل الفنى" وهو يتميز عن "العمل الأدائى" الذى تتميز به الصناعة وبذلك يستبدل بهذا التمايز الجديد بين الفن والصناعة التمايز الكلاسيكى الذى سبق أن عرضنا له من قبل.

ويقوم التمايز بين العمل الفنى والعمل الصناعى فى ضوء هذه الاعتبارات التالية:

1- أن الإنتاج الفنى يتسم بالطابع اليدوى الخالص فى حين يتسم العمل الصناعى بضرب من الميكانيكية والآلية التى تظهر فى الحرف المختلفة. يقول سوريو "..... إذا كان الفن يبدو حياً Oeuvre Vivant من خلال "العمل الفنى" فإنه لا يبدو كذلك فى العمل الصناعى الآلى لأنه غالباً ما يتسم بالنقص".

2- أن العمل الفنى يخاطب أوراحنا ومشاعرنا ووجداننا فى حين يظل العمل الصناعى الحرفى صامتاً لا روح فيه إنه لا ينطوى على أى أثر من آثار الحياة البشرية التى تنعكس على العمل مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لا يحمل أى انطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة.

---

(1) Ibid.

3-أن العمل الفنى عمل مختار ومفضل لدى أغلبية الأذواق لأنه يتسم بالإتقان والدقة Ouvrage Bien Fait فى حين لا يلقى العمل الصناعى نفس هذه الأهمية والإقبال لأنه يفتقد القدرة على الحياة بذاته كما يفتقد الشعور بالحب أو البغض لأنه إنتاج كلى أو بالجملة ومن الممكن الإكثار منه فى أى وقت يشاء فيه الجمهور ذلك.

والحق أن الغالبية العظمى من الأذواق تميل إلى اختيار الإنتاج الفنى اليدوى[1]. وتقبل عليه أكثر من ميلها إلى الإنتاج الصادر عن أكمل الأجهزة الميكانيكية وذلك لما يتصف به الإنتاج الصناعى من الرتابة والاطراد، وهو ما يعبر عن النقص وعدم الاكتمال [2].

اتضح لنا مما سبق كيف يتدخل الفن فى الصناعة بشكل كبير، ولو أننا قد إطلعنا على تعريف علماء الجمال التجريبيين لوظيفة الفنان الأولى، والتى تعنى أنه يقدم لنا مجموعة من الصور والأشكال التى ترتاح لرؤيتها حساسيتنا الجمالية لإدركنا إلى أى حد تمتد يد الفن الساحرة إلى مجال الصناعة، فمن ذلك الذى يتغافل عن وجود الفن فى حياتنا، إن جميع ما نستعمله من أدوات وأجهزة وأشياء خاصة إنما تنطوى على مسحة فنية ظاهرة أو خفية.

ولقد دفع شغف الإنسان بالجمال أصحاب الشركات والمصانع والمنتجين إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية فى صناعاتهم وإبراز مقدار إبداعها، ومدى قدرة صناعتها وزخرفتها على لفت الأنظار، وجذب إعجاب الجمهور والأمثلة كثيرة على صناعات تهتم بإبراز العناصر

(1) Ibid.

(2) Ibid.

الجمالية فى معروضاتها كصناعة الأثاث والأقمشة والأدوات المنزلية والخاصة بالفرد.

وعلى هذا النحو يتبين لنا إلى أى حد تسهم الجوانب الجمالية جنباً إلى جنب مع الوظائف النفعية فى تقدير قيمة العمل الفنى والصناعى على السواء. ولهذا يمكننا أن نقول أن الصناعة الحديثة فى طريقها نحو تطبيق النظرية التجريدية Abstract فى نطاق الإنتاج الصناعى نفسه على ما ذهب إلى ذلك هربرت ريد بقوله "أن الصناعة ذاتها تنطوى على فن حقيقى"[1].

وسوف نحاول إجمال مذهب سوريو فى النواحى التالية:

1- يتجه مذهب سوريو اتجاهاً عقلياً فى سبيل وضع ضرباً من الوضعية الروحية[2].

2- يرى سوريو أن الخطوة الأولى فى طريق العلم هى تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراسته ومن ثم يجب استبعاد مفهوم "القيمة الجمالية" من مجال الدراسات الجمالية لأنها فكرة ذاتية ثانوية محضة.

3- يذهب سوريو إلى التأكيد على موضوع شيئية علم الجمال ورفض تصور الأحكام التقديرية، ومن ثم فإنه يجمع هنا بين مجالى الفن وعلم الجمال.

---

(1) Read. Herbert: Art And Industry London 1944, P. F48-56.

(2) سوريو: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى الجزء الثانى دار النهضة العربية القاهرة 1967 ص 127.

4-يعبر مذهب سوريو فى الجمال عن رفض النزعة الانطباعية فى الفن لأن الانطباعات لا تضمن لنا الحقيقة الكامنة وراء الحكم الجمالى ومن هذا المنطلق فإنه يؤمن بوجود ذوق فاسد. وبالتالى وجود حقيقة جمالية أما الاعتقاد فى النظرية الذاتية فى الجمال فإنه يعنى التخلى عن الرغبة والأمل فى التفاهم على مسائل الفن والذوق[1].

5-ويذهب سوريو إلى أن صورة العمل الفنى هى كيفيته الداخلية Qualite ومن ثم فإنه لا يفصل بين الصورة والمادة، لأن الصورة تصبح مضموناً غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته.

6-تنطلق رؤية سوريو الجمالية إلى النظر إلى الكون وهو ذلك العلم الكونى Cosmologique الذى يهتم بالصور Formes وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية فى خلق الأشياء إلى نظرة ذات طابع كلى، فتصبح الاستطيقا هى المعرفة العقلية المنظمة لمبادئ الكون الصورية [2].

7-يقرر سوريو فى مبحثه الجمالى أن القبح يمكن أن يكون له مكانة فى الفن وهو يذهب على عكس كانت وشيللر إلى أن عاطفة الجميل خاصة عاطفة السامى ليست ذاتية خالصة كما أنها ليست مجرد مظهر، فمن بين كل الطوائف نجد أن عاطفة السامى هى الأوفر حظاً من الموضوعية وفيها ننفصل عن أنفسنا بأكبر قدر[3].

---

(1) نفس المرجع ص 128.

(2) Souriau.E: L' Avenir de L ' Esthetique P 147.

(3) سوريو: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا، ص 128

8- يتجه سوريو وجهة أخلاقية فى استطيقاه، فهو يعتبر أن للفن دوراً كبيراً فى مجال الحياة الأخلاقية للإنسان وحيث أنه يسهم فى إثراء حياتنا الباطنية فإن يحقق بالتالى رسالة الأخلاق "فالفن الأسمى هو ذلك الذى يصنع جمالاً ليس فى الخرافات البسيطة بل فى الحياة الواقعية ويدعو أكبر قدر ممكن من الموجودات إلى ملاء الوجود ويبين لها الوسيلة ويعطيها إرادة الحياة بعضها إلى جوار بعض، وبعضها من أجل بعض فى سلام وانسجام إنه الأخلاق[1].

9- هكذا يبدو لنا أن سوريو قد قدم لنا نسقاً استطيقياً فلسفياً روحياً بيد أنه مال إلى الاتجاه الواقعى فقد تصور أن علم الجمال هو علم الصور، لكن هذه الصور تمثل فى الوقت نفسه ماهية الموضوع الجمالى وحقيقته السامية الباطنة.

ويرجع الفضل إلى سوريو فى إدخال فكرة الشيء على مجال الدراسات الجمالية فتأدى ذلك إلى التوصل إلى معالجة بعض قضايا ومشاكل علم الجمال مثل مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو الشكل والمضمون.

ومع ذلك فقد تعرض مذهب سوريو الجمالى للنقد باعتباره قد قدم نسقاً فلسفياً أفلاطونياً (روحياً) قسم فيه الوجود إلى عالمين هما عالم المادة، وعالم الصورة وجدير بالذكر أنه قد جعل من روح الفنان الملهمة وسيطاً بين عالمى المادة والصورة. وبهذا التصور يكون قد خلع على علم الجمال الذى أراده موضوعياً وكلياً هذه الروح الموضوعية. وبالتالى أبعده عن أن يكون مجرد علم وضعى ومن ثم يصدق الدكتور

---

(1) نفس المرجع ص 128.

زكريا إبراهيم حين يقول عن فلسفة سوريو: "..... نحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية، ولكنها تنتهى فى خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن فتقدم لنا مذهباً ميتافيزيقياً فى البناء الاستطيقى للوجود"[1].

(1) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر مكتبة مصر، القاهرة 1966- ص355.

الفصل الخامس عشر

ضرورة الفن و الجمال

"رؤية تحليلية"

فى ضوء ما سبق من دراسة وتعريف بمشكلتى الفن والجمال نجد أن المجالين ينفتحان على العالم فى شكل واحد لا ينقسم أو يتجزأ بحيث لا يمكن تصور ما هو فنى بدون أن يكون جميلاً كما أن الجميل هو فنى فى الأصل وكأنهما وجهان لعملة واحدة وفضلاً عن ذلك فإن وجههما الواحد يتعدد بتعدد مجالات الحياة الإنسانية فمن مكانهما فى مبحث القيم داخل الفلسفة ينطلق الفن والجمال محلقاً فى سماء العلوم الأخرى فمن الفلسفة إلى العلم إلى الأدب فالاقتصاد والتجارة إلى الاجتماع والسياسة والتربية والإعلام والصناعة فضلاً عن الدين ولعل الأخير كان ساحة للفن والجمال خلال عصور التاريخ وسيظل الدين والعبادة رمزاً لتجسيد الفن والتعبير عن الجمال سواء فى طقوس العبادة العملية أو فى النظر والتأمل لملكوت السموات والأرض والانبهار ببديع صنع وجمال الله المتبدى فى العالم.

إن تأمل الكون بما ينطوى عليه من مختلف صور الجمال والإبداع هو الذى يغمر النفس بسعادة الاستمتاع بجمال وانسجام الكون وروعة الطبيعة، كما أن لحظة الفرح أو الشجن التى تبعثها هذه الصور فى نفس الإنسان لا تظل حبيسة بين جوانحه لكنها تدفعه إلى الإيمان كما تتحول إلى ألوان من التعبير عن الحالة الشعورية كالغناء أو الشعر أو التصوير أو الرسم أو التشكيل أو النحت أو العمارة القائمة فيبدع الفن وكأن الإبداع ينبثق من التماس مع العالم وتأمل الطبيعة وفى ذكر الله ﷻ وفى التطلع لبديع صنعه للسموات والأرض والجبال والبحار والأنهار وغيرها من مظاهر الكون الرحب.

إن موقف التأمل فى الكون واستلهام عظمة الخالق من الطبيعة المخلوقة هو موقف وجودى عام وميتافيزيقى يختص بالتقابل الحتمى بين

الذات والعالم أو الإنسان والوجود أى الطبيعة منذ أقدم العصور. ومن ثم فإنه لا يقتصر على مباحث الجمال أو يمثل نظرية أو مدرسة فى فلسفة الجمال- الاستطيقا الحديثة- فحسب لكنه يتعداها إلى الموقف الدينى فالبراهن على وجود الله فى مختلف العصور كانت قائمة على البرهان المستمد من الطبيعة وهو البرهان المسمى بالأنطولوجى والذى يحتم وجود الخالق من النظر إلى خلق العالم والشعور بنظامه وسحره وإبداعه وهنا يعبر موقف تأمل الطبيعة وإطالة النظر فيها عن ثمة موقف دينى ودعوة للإنسان إلى البحث عن مصادر الجمال فى الكون الجميل.

والقرآن الكريم يحفل فى جميع آياته بدعوة الناس إلى استلهام عظمة الكون وروعته، لم تكن هذه الدعوة التى شجعها الإسلام دعوة من أجل تقدم واقع الإنسان العلمى والتجريبى وتحسين الواقع العلمى فحسب بل كأن الهدف منها تنمية شعور الإنسان بالجمال والإبداع الذى يغمر الكون كان لم يكن الهدف من دعوة القرآن الكريم الناس إلى تأمل العالم والطبيعة هدفاً عملياً يفاد منه الإنسان فحسب بل كل دعوة إلى التسامى بالمشاعر الإنسانية العظيمة وتهذيب الإحساس الإنسانى فضلاً عن تعميق الوعى الشعورى والإحساس النفسى بجمال وروعة الكون والدليل على ذلك ما تميز به أسلوب القرآن الكريم من جمال وسحر وما انطوت عليه السور والآيات القرآنية من لغة جميلة ومن صور بلاغية ومحسنات بديعية فى تصوير مظاهر الكون الجميلة والتعبير عنها بشكل مثير ومعجز.

ولما كانت الآيات القرآنية تزخر بهذا اللون من الأسلوب الفنى المعجز وتخاطب الناس فى مشاعرهم وتشحذ خيالهم الخلاق وذوقهم الفنى الرحب فإن ذلك يؤكد وجود الفطرة التى جُبل عليها الإنسان وهى

فطرة الإحساس بالجمال وتذوق الفنون وحساسية الشعور الذى يتناول به جميع مظاهر الكون بالإجلال والأكبار والتسبيح بحمد الخالق وقدرته المبدعة على خلق الكون وتنظيمه وتصويره فى أجمل صورة.

والإحساس بالجمال وتذوقه لا يقتصر على مجرد تأمل الطبيعة فحسب لأن تأمل الإنسان لواقع الحياة المعيش يطلعه على ضروب من ألوان الجمال والفن فى كل ما يتعامل معه وما يقبله ويميل إليه من أشياء استعمالية بدءاً من مأكله وملبسه ومسكنه وانتهاء بما يحيط به من أشياء مادية واتجاهات فكرية.

والحق أن الله- سبحانه وتعالى- قد حبا الإنسان بنعمتى الحرية والاختيار اللتين تسهمان بشكل كبير فى تنمية الحس الجمالى وملكة التذوق عنده وتجعله فنانا ومتذوقا وناقدا لكل ما يقع فى متناول إدراكه الحسى وحدسه الروحى.

ولما كان الإنسان حرا بالطبيعة ومختارا بالارادة فمن ثم يختار ما يروقه فى محيط حياته العملية إبتداءاً من أبسط الأشياء وإنتهاءاً بأعقدها فالاختيار لديه لا يقف عند حد اختيار الموضوعات المادية فحسب أو الواقعة فى حدود الإدراك الحسى واللمس وإنما يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك فالجمال لا يقف عند حدود عالم المادة الجامد بل يتخطاه ويقفز إلى عالم الفكر والأيديولوجيا لكى يلعب دوره فى اختيار أجمل الطرق وأفضل المسالك أى اختيار ما يروقنا وما نميل إليه من مذاهب ومسارات فكرية وهكذا يتجسد الجمال مصحوباً بالفن فى حياتنا عبر آلاف الطرق والوسائل فهو موجود فى عالم الفكر والفن وفى عالم الأدب تبرزه فنون الشعر والنثر ممثلاً فى الكتابة الأدبية وفى قوافى الشعر المبدعة وفى فصول القصص الطويلة والقصيرة التى تفيض

عباراتها وأسلوبها بحركة وجهد الحياة معبرة عن أسلوب الأدب الذى يكتبه الأديب والشعر الذى يقرضه الشاعر من فيض تجربته وعاطفته الجياشة التى تمثل أجمل وأغلى تجارب وجوده، أما الموسيقى فإن إيقاعها الخالد الذى تطرب له النفوس من خلال الزمان فإنه يبرز الجمال فى أسمى معانيه على حين تنطلق لمسات المصورين السحرية بجمال الحركة والوثبة والمسافة وروعة اللون. فيشعر المشاهد فيها بقيمة الابتكار والخلق الجميل الذى يبرز فى انسياب الخطوط وانسجام الألوان وفى إيقاع الحياة وهدوئها أحيانا وفى ثورتها وعنفوانها أحيانا أخرى. وكأن التصوير يرسم الحياة ويجسدها بشكل طبيعى.

وفضلاً عما سبق فإن الميدان الحضارى لم يستثن من تأثير الفن والجمال فالتجربة الفنية تقوم شاهدة على ما بين الفن والحضارة من صلة فالمبدعات الفنية هى عمل حضارى لأنها ترمز فى بعدها المادى إلى جهد الإنسان عبر عصور التاريخ الطويلة وهو مؤشر يضع الفن وفلسفته وتاريخه فى إطار تشكيل هذا النضال منذ فجر التاريخ أى الحضارة التى تمثل النضال الإنسانى والكفاح لبلوغ حياة أفضل وتحسين الواقع والنهوض به سواء كان هذا المجهود المبذول للوصول إلى ثمرة الحضارة مقصوداً أو غير مقصود وسواء كانت الثمرة معبرية أو مادية.

إن الرؤية المدققة للتشكيل الفنى الذى مارسه الإنسان منذ بداية وجوده وتفاعله فوق هذه الأرض ليطلعنا على مدى التطابق بين تشكيلات الفنون الجميلة والمعانى المستفادة من دراسة الحضارة وهكذا يصبح الفن إنجازاً حضارياً مادياً سواء توفر القصد الإنسانى منه أم لم يتوفر وهو كذلك يمثل ثماراً معنوية ومادية للحضارة بما ينطبق مع المفهوم العلمى للفظة "حضارة" بل يمكن القول وبشيء من

التحليل أن التشكيل الفنى هو فلسفة التاريخ الإنسانى فى أبعد أعماقها صدقاً ورسوخاً وهو التعبير النهائى عن الإنسان ككائن أسمى.

ولا شك أن التجربة الفنية فى شمولها وجرأتها وعنفواتها إنما تنطوى على المعنى العام والشامل لفكرة الحضارة لانطوائها على الثمرة المعنوية الوجدانية وكذلك المادية والصناعية فالتشكيل يخرج الفن من حيز التجربة الوجدانية الذاتية ومن أسر خيال الفنان إلى مرحلة الوجود المادى الواقعى ممثلاً فى إطار التقنية الصناعية وهو يقدم إضافة حضارية مادية ملموسة وهنا تتكشف الصلة الوثيقة بين الفن والحضارة.

وإذا جاز لنا الحديث عن الحضارة أو فلسفة التاريخ باعتبارها تجربة إنسانية حيوية تثمر وتتطور خلال الزمن وبفعل التاريخ والتفاعل الإنسانى مع البيئة فإنه يجوز لنا - بنفس القدر - الحديث عن تجربة التعبير الفنى وفلسفته فى صيغتها وتطورها وصلتها بأحداث التاريخ وما تتمخض عنه من إبداع وابتكار وما تنتهى إليه من صلة وثيقة بالحضارة فى ضوء ما تزخر به من مبدعات وروائع فنية وتراث فكرى وإنسانى خالد خلود الدهر، وهكذا تبدو الحضارة مستغرقة فى التاريخ الذى تشكل أحداثه ومواقفه حضارة الإنسان منذ مولده وهى تمثل الفعل والتفاعل الحى والمثمر مع البيئة إضافة إلى صراعه وكدره مع صلابة المادة وعصيانها على التشكيل وبالتالى يظل الإنسان فى حالة حرب ونزال مع جمود المادة وصمتها للانتصار عليها وتطويعها لإرادته فى صنع حياته وإحكام السيطرة على العالم المادى.

إن فلسفة التعبير الفنى التى تعلو المبدعات والتشكيلات الفنية إن هى إلا ضرب من الإبداع والابتكار الخلاق الذى يشير إلى الحضارة ويسهم فى بنائها، فالتعبير فى الفنون التشكيلية والجميلة إن هو إلا

تجربة الوعى الإنسانى بفطرة الوجدان والحس الجمالى فى الكائن الأسمى الذى اختصه الله بملكه العقل، ووهبه حساسية الوجدان والجيشان العاطفى، ورحابة الخيال وطلاقته، وجميع هذه الهبات تمثل مقياساً لعظمة وعلو شأنه وتساميه عن بقية المخلوقات كما أنها علامة لقدرته على التطور والتقدم وهى صنيعة تاريخه وسجل نضاله مع البيئة، والأصل فى المدنية التى تحلى بها منذ بدء الخليقة وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

والتجربة الفنية ذات بعد إنسانى ديناميكى تتعمق الذات وتشبع حاجاتها وترمز لخصوبتها وعطاءها كما تشهد بعلاقتها مع الوجود وهى لذلك واسعة المدلول فلا تتوقف عند حد تجربة الفنون التشكيلية بل تتعداها إلى مدلول الفن فى الحياة بصفة عامة بحيث نجدها فى الميادين المختلفة من اجتماعية وسياسية واقتصادية ولغوية ودينية تتمثل فى كل صورها وأشكالها فى رموز حضارية أو فى لغة إنسانية عامة ومشتركة يفهمها الحس والوجدان فهى دليل تاريخى على الإنسان، وهى تراث يخاطبنا باللغة والصورة أو بالشكل والمضمون وهى تتحدث بكل لغات العالم قديمة وحديثة، كما تكشف لنا عن الصلة بين التاريخ والبيئة والإنسان بفضل القدرة الذهنية والوجدانية والجسدية التى حباها الله للإنسان فكرمه كى يمهد الحياة لبنى جنسه من بعده لصنع الحضارة والتقدم بها إلى ما شاء الله.

إن عمر الفن هو عمر العقل والإنسان والتاريخ، وهو عمر الحضارة التى هى محصلة تفاعل الإنسان مع ذاته ومع العالم من حوله بما ينطوى عليه من أحداث وصراعات وهكذا يظل التعبير الفنى فى المبدعات والتشكيلات الفنية وفى التراث بكل أنواعه شاهد على

العصور وأحداث التاريخ الحية ودليل على ثمرات الحضارة التى هى محصلة لجهد الإنسان وكدحه مع البيئة منذ ميلاده.

إن اتجاهات الحضارة المادية والمعنوية قد تبلورت فى صورة الفن ووصلت إلينا عبر رسالته الباقية ولهذا فالتراث إن هو إلا إضافة ثرية لمعارفنا عن الحضارة فى أى مكان فى العالم ونحن إذ نلقى الضوء على جوانب هذا التراث إنما نضيف إلى تذوقنا الفنى محصلتنا المعرفية لتاريخ الحضارة وفلسفتها ومدى تقدمها أو توقفها أو انهيارها فى عصر ما.

ومن هنا تأتى أهمية دراسة الفن وفلسفته وتاريخه لتمثل مؤشراً للكشف عن الحضارة عبر التاريخ والوقوف على الصلة بين التعبير الفنى والاتجاهات الحضارية المختلفة وإلى أى حد تعد فلسفة التجربة الفنية وتاريخها شاهداً أميناً وتعبيراً صادقاً عن حضارة المجتمع.

وهكذا يلعب الفن مع ما يحمله بين جنباته من لمسات جمالية وسحرية دوراً كبيراً فى الحياة العملية للإنسان وهذا ما دفع المهتمون بالأبحاث الحديثة فى مجال الإستطيقا إلى دراسة العمل الفنى وتأصيله وتعريف طبيعته وكذلك دراسة الخيال الإنسانى وصلته بإخراج الفكر إلى حيز التنفيذ والصنعة وعلاقة الخيال بالأفكار والذات والوجود، وكذلك تحليل مشكلة الشكل والمضمون وهى من بين المشكلات التى تطرح على بساط البحث فى فلسفة الفن.

أما الجمال فكان من بين الموضوعات التى شحذت خيال الإنسان وحركت وجدانه. وكانت مثار تساؤله منذ أقدم العصور فقد اختلفت حول مصدره وموضوعه الآراء إذ أرجعه البعض إلى هبة الإله الخالق فى حين أرجعه البعض الآخر إلى مصدر روح شيطانى ونهوا عن البحث عنه.

وعلى الرغم من فطرية الحس الجمال لدى الإنسان إلا أنه لم يفلت من سيطرة العلم أسوة ببقيه العلوم الأخرى، فأصبحت فلسفته علماً اختلفت فيه المدراس والتوجهات فقد تناول المفكرون نظرية الإبداع الفنى وأثرها على إيقاظ الإحساس بالجمال كما اهتم البعض بتعريف علم الجمال ووضع مناهج له وأخرى انصرفت إلى دراسة مذاهب الجمال والفن وتحليلها ودراسة صلتها بالإنسان فى ضوء ما يبدو من اختلافات بين الإبداع الفنى والنقد الفنى كما تطرقت أبحاث ودراسات الجمال للعديد من الموضوعات الماسة بحياة الإنسان ودوره فى هذا العالم نذكر منها التربية الجمالية والذوق الجمالى وعلاقة الجمال بالفن وعلاقتهما معاً بالتكنولوجيا وصلتهما بالدين والأخلاق وغير ذلك من موضوعات.

ومع اختلاف وجهات النظر حول مصدر الجمال وطبيعته ظهرت مشكلة الجمال أو الاستطيقا التى حاولت رد الجمال بوصفه قيمة إلى منهج العلوم بيد أن ذلك لم يقلل من قيمته ولم يذهب بطابعه الخالد الساحر أو يهدئ من عنفوانه على الإنسان الذى اختصه الله به وميزه بتذوقه وعشقه عن سائر الكائنات الأخرى.

وتجدر الاشارة إلى أن المحاولات التى بذلت فى سبيل تطويع الجمال لمنهج العلم أسوة بالعلوم التجريبية الأخرى قد منيت بالفشل ذلك أن قيمة الجمال ظلت تحتفظ بصلتها الأزلية مع عالم المثل ومع قيمتى الحق والخير ولهذا فقد أصبحت بصفتها فلسفة أو علم "الاستطيقا" بمثابة حلقة ضرورية فى بناء الفلسفة على حد قول هيجل.

وقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر وتختلف حولها الآراء وتشيد من أجلها المذاهب وليس ذلك مستغرب على مجال البحث فى "الجماليات" الذى يتداخل بصورة

غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم الإنسانية وإن كانت مشكلاته الذاتية أو الخاصة به لا تدخل بصفة جزئية ضمن أى عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلاً أو علم الاجتماع أو علم الانثروبولوجيا أو غيرها من علوم لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التى يقوم عليها الفن كما أنه لم يقلل من شأنها بالنسبة لهذه العلوم التى تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة إنسانية بل تمثل جزء لا يتجزأ من ثالوث القيم المطلقة العليا بعد أن فشلت فى عصر العلم الحديث محاولات ابتلاعها علمياً.

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة فى حياتنا ، فالحياة بدون إحساس بالجمال لا تستحق أن تعاش لأنها ستخلو من المعنى والقيم والروح ذلك أن الجمال قيمة روحية كبيرة فى حياتنا ولو أن رؤيتنا للواقع حولنا تحولت إلى نظرة مادية نفعية مغرضة لأصبحت الحياة آلية رتيبه تسودها المصلحة وتحكمها الآلة فيكتنفها الجمود والموت وهنا يأتى دور الفلسفة والدين فيخففان من غلواء هذه المادة الرتيبة المملولة التى تكتنف الحياة فى كل أشكالها إذ تحاول الفلسفة جاهدة السعى وراء التأمل الخالص فى الوجود والعالم بينما يسعى الدين نفاذا إلى قلب الإنسان يغمره بالايمان والأمان واليقين فى حين يظل عاشق الجمال صامتا متأملاً فى مثل صمت وتأمل الفلسفة العميقة غير عابئ بحركة الحياة من حوله لكن هذا الصمت والسكون يتجه بشكل دائم نحو موضوع تأمله الذى ينفرد بالانجذاب نحوه ويتفرد فى معايشته فى صمت ومتعة أو فى حدس ولذة فيستغرق فى تأمله وكأنه آنذاك منفصل عن العالم متجرداً من نوازعه الشخصية ودوافعه الخاصة ومنافعه الضرورية إنما يكون هدفه الأول ووظيفته القصوى هى النظر إلى ذات الموضوع فحسب.

ولا يفوتنا ونحن بصدد الكتابة عن أهمية الفن والجمال فى حياتنا أن نشير إلى شخصية الفنان وألا نغفل دوره المؤثر فى المجتمع وواجب الدولة حياله وما يجب عمله من أجل تشجيعه وحمايته واحترام فنه وتوفير سبل الحياة الكريمة له والاهتمام بأعماله واقتنائها ،وتشجيع الفنانين على إقامة المعارض الفنية لعرض أعمالهم بغرض نشر الثقافة الفنية وبالتالى الحضارية خاصة فى مجال الفنون التشكيلية ويجب أن ننوه هنا إلى أن تدخل الدولة فى رعاية الفنون قد أصبح الآن اتجاها عالميا يهدف إلى النهوض بالفن والارتقاء بمستوى الفنان ورسالته التى ترمز إلى تقدم الوعى الثقافى والاجتماعى فى المجتمعات الحديثة.

ولما كنا فى حاجة ماسة إلى تنمية الاحساس الجمالى والتذوق الفنى الذى يكون مضمون أى حكم جمالى فمن ثم يكون من واجبنا أن نعمل على تنمية الذوق الفنى وجدان أجيالنا وتشجيع قدراتهم على الإحساس بالجمال والإبداع فى كل ما يحيط بهم.

ولقد اصبح النشاط الفنى فى – الآونة الأخيرة- إحدى الركائز الأساسية التى تقوم عليها فلسفة التربية الحديثة خاصة بعد أن تبينت أهميتها فى تنمية شخصية الطفل وإعداده إعداداً سليماً لفهم العالم من حوله وذلك عن طريق الوسائل التربوية الحديثة حيث يرتبط الفن بنشاط الطفل المباشر فيسهم فى تنمية قدراته الإدراكية وبالتالى الابتكارية فالطفل يستطيع أن يعبر عن نفسه ومشكلاته بالفن وحده. كما يكشف عن القضايا التى تواجهه ومن ثم يتمكن من إيجاد الحلول لها. كما أن الفن يساعد على تربية الطفل، وغرس القيم والمبادئ فيه منذ الصغر وبذلك نشجع الجماليات ويساعد على ذلك تطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفنى على الأطفال منذ نعومة أظفارهم

وتربيتهم على إحترام القيم الفنية وتعويدهم على الإحساس بالجميل وتنمية روح النقد الفنى الذى يسهم فى تقدم الحضارة المادية التى غشيتها مسحة صناعية آلية نتيجة التقدم العلمى الهائل الذى كان من نتائجه إهمال تنمية الإحساس الجمالى وتشجيع المبدعات بعد أن تمثلت حاجة المجتمع فى تقدم العلم المادى الآلى وحساب مقدار المكسب والخسارة فى حياة الإنسان المعاصر وحساب وقته فى الانتاج الآلى السريع لسد حاجه السوق وسرعة الإنجاز وغياب الرؤية العميقة وفقدان الإحساس بالمتعة والتأمل فى العالم الطبيعى حولنا فى ظل هذا المناخ المعاصر ومع هذا الطوفان الجديد من المنجزات العلمية والعملية لم تعد هناك حاجة ملحة إلى الإحساس بالجمال أو تذوق الفن فليس هناك وقت للانسجام والتأمل أو مجال يسمح بحدس الأشياء والتوقف عن المثيرات والمبدعات للتوصل إلى إبداعاتها أو النفاذ إلى أعماقها فهذا الفعل قد لايحقق منفعة عاجلة أو ملموسة فى إطار الحضارة والنهضة العلمية الآلية التى أصبحت قيمة من قيم المجتمع الحديث.

مما سبق يتضح لنا أهمية الدور الذى تلعبه التربية الفنية والجمالية ودور التوجيه الفنى فى تنشيط الوعى بالجماليات. إذ أن اتباع سياسة التوجيه فى التربية والتمرين على الإحساس بالجمال وكذلك تذوق الأعمال الفنية فضلاً عن اكتساب الخبرة فى مجال التذوق والحكم الجمالى وما يترتب على ذلك من وسائل التعبير الفنى ذلك إنما يسهم فى تدعيم وسائل التربية الجمالية والفنية للإنسان وخاصة فى مراحلها الأولى وهى ما تدفع لنشأة جيل متميز بالوعى الفنى والذوق الرفيع.

والتربية عن طريق الفن تتطلب تزويد النشئ بالحس الجمالى وتنمية ملكة الملاحظة والتأمل وتشجيع القدرة الدقيقة على التعبير الفنى وإثراء ملكة الخيال عندهم مما يساعدهم على اكتساب الكثير من الخبرات العلمية والخلقية والاجتماعية والفنية كما ينمى فى نفوسهم روح المثالية والحس الجمالى.

وبقدر ما تنصب الدراسة النظرية لفلسفة الجمال على مثال الجمال بالذات- على نحو ما جاء عند أفلاطون- فإنها من جهة أخرى تهتم بدراسة الجانب العلمى من التجربة الجمالية الذى يحقق لهذه التجربة الوجدانية جانبها الحيوى والواقعى داخل حياة الأفراد والجماعات.

وإذا كنا نعيش فى عصر ينحو إلى العلم والتجربة ويقدم العمل على النظر ويشجع الاتجاهات العلمية من أجل تحقيق سعادة الإنسان فإنه وتحقيقاً لهذه السعادة فى صورتها الكامله ينبغى علينا ألا نغفل القيمة الجمالية فى حياتنا باعتبارها قيمة عليا ، وحاجة إنسانية فنضعها فى متناول الفرد وتعويده على الإحساس بها والسعى للحصول عليها فى حياته ومحاولة خلقها والاستمتاع بها فى كل لحظة باعتبارها قدرة على التذوق الدائم الذى يعطى للحياة مذاقاً ومعنى، كما نحاول بدونها أن نفسح لها مكانا فى كل منزل وكل موقع عمل وشارع وميدان داخل المدنية الصناعية الكبرى ذات الكثافة السكانية العالية التى يعيش أفرداها ويعملون وسط مناخ آلى سريع ورتيب وهكذا تبرز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية فبقدر حاجة الإنسان إلى إشباع دوافعه ورغباته الضرورية التى تعينه على الحياة مثل الغذاء والكساء والمسكن فهو فى مسيس الحاجة إلى وجدان قادر على إستلهام الجمال وتأمله

والبحث عنه داخل منزله وخارجه أى فى مدينته وفى آثار حضارته بل وفى قيمه التاريخية والقومية على هذا النحو يمكن القول بأن حاجة الفرد الفسيولوجية إلى متطلبات الحياة الضرورية لا تقل عن حاجته السيكولوجية إلى الإشباع الوجدانى وتعود الإحساس بالجمال وتنمية المشاعر الدقيقة والمواجد الملهمة.

ولا شك فإن الفنون هى الواجهة الحضارية للمجتمعات يقاس بها مبلغ تقدمه وازدهاره، وهى التعبير عن الوجدان الإنسانى ودوافعه البناءه ورمز نبض الحياة ومسيرتها الحية الخلاقة.

والحق أن الدافع الأساسى للتقدم فى ميادين الحياة المختلفة والطاقات الخلاقة إنما ينبثق من الشعور الصادق والمتدفق الذى ينظمه الفن ويثقله الإبداع ويثريه فى مجالات الفنون المختلفة فى الشعر والنثر والغناء والموسيقى وكذلك فى فنون التصوير والنحت والعمارة وغير ذلك من الفنون الجميلة والتطبيقية.

ولما كان عمر الفن وتاريخه هو عمر الإنسان وتاريخ البشرية فى مختلف حالاتها النفسية سواء كانت تراجيدية أو كوميدية فقد أصبح الفن هو أصدق وأقوى تعبير عن آمال الإنسان وأحلامه وعن دوافعه الشعورية واللاشعورية فضلاً عن كونه مرفأ الراحة والأمان ومتنفس الفكر ووسيلة تحقيق السعادة واللذة.

إن تاريخ الفن يحدثنا عن أغانى العمل الجماعية كما ترسم لنا صور الآثار القديمة رموزاً لأنواع من الرقص الجماعى الذى كان يمارس لزيادة المحاصيل أو التعبير عن السعادة وشكر الآلهة، كما تبين لنا فنون القدماء ما أسهم به الفن فى مجالات الدين والحياة الاجتماعية والحربية وأثر الفن على المحاربين أثناء خوض غمار الحروب فى لحظة

إرهـاب العـدو- وهـكـذا أخـذ الفـن دوره فـى نسـق الحيـاة الاجتماعيـة والاقتصـادية والسياسـة بـل والدينيـة كـذلك فضـلاً عـن دوره علـى الحالـة النفسية للانسـان خاصة المصاحبة لأثر الدين الـذى تـأثرت نظمـه وعقائده بـالفنون التـى عبـرت عـن النـزوع الـدينى عنـد الإنسـان إذ كانـت المشـاعر المصـاحبة للـدين مـن الخـوف والرجـاء والرهبـة والرغبـة محـل تصـوير واهتمام فنى بـالغ كمـا قـام القـدماء باسـتخدام الفـن فـى صـناعة تماثيـل يبتـدعونها لآلهتم ويقـدمون لهـا القـرابين وهـم ينشـدون الأناشـيد الدينيـة وهـكـذا تمثلـت العبـادة المفضـية للنجـاة فـى كـل لـون مـن ألـوان الفنـون الجميلة منذ أقدم العصور.

ممـا سـبق يتضـح لنـا دور الفـن الحضـارى فـى المجتمـع وتتـبين أهميته فى بناء صرح التقدم الإنسانى فلم يكن الفـن فـى يوم مـا عبثـاً لا طائـل تحتـه ولا جـدوى منـه بـل كـان تعـبيراً صـادقاً وعميقـاً عـن نفـس الإنسـان وترجمـة أمينـة لمشـاعره واسـتجاباته الطبيعيـة للبيئـة الاجتماعيـة التى يعيش فيها.

ولما كـان موضـوع الفنـون والجماليـات مـن بـين الموضـوعات التـى تطرح نفسها على بساط البحث فى مجال الفلسفة والعلم فقـد كـان مـن الضرورى أن يعرض له فى هذا الكتاب خاصة وأنـه مـن بـين الموضـوعات الهامة التى تسترعى اهتمام جمهور عـريض مـن النقـاد والعشـاق والأعـداء ممن ينكرون أهميته وضرورته وهم غـافلون عـن ارتباطـه الوثيـق بالحيـاة ومسيرتها ودوره فى تحقيق سعادة الإنسان.

لقد أصبح الإنسان فناناً منذ أن عرف كيف يحقق لنفسه سبل السعادة، وأن يروح عن نفسـه كـدح الحياة وأزمـة الوجـود، كمـا أصـبح فنانـاً منـذ أن عـرف كيـف يصـرف همومـه ويفضـفض عـن صـراعاته

الداخلية ومنذ أن حدد لنفسه رؤية خاصة، وموقف من العالم، ومن ثم سعى للفن بفطرته مجتهداً فى جلب المزيد من اللذة والسعادة.

وتجدر الإشارة إلى أن مطلب الجمال بصفة عامة والجمال الفنى بصفة خاصة هو مطلب خالص وحاجة نفسية بريئة من الغرض والمنفعة يتجه لأن يكون ميلاً إنسانياً فطرياً يغرى بالإحساس بالسعادة الداخلية والبهجة الروحية النزيهة وهكذا يصبح الاتجاه للفن والإحساس به وتذوقه مسألة ثانوية وعديمة الجدوى لا تروق أصحاب مذهب المنفعة أو التجريبيين من الناس فهو فى اعتقادهم شحنة وجدانية خالصة وشعور بالجمال والإعجاب لا هدف من ورائه ولا مصلحة منه.

والحق أن الإحساس الجمالى والتذوق الفنى إن هو إلا شعور بالمتعة الخالصة والسعادة العميقة فهو حدس خالص لا هدف له غير إحداث الانسجام وإدخال السرور على نفس المتذوق ورغم ذلك فالإحساس بالجمال فطرة فى الإنسان وطبيعة جُبل عليها حتى مع الذين لا يكترثون به ولا بالفن وهو ضرورة إنسانية وحاجة وجودية لا يستغنى عنها الوجود الإنسانى ولا يكون للحياة معنى أو مغزى بغير إحساس بالجمال أو تذوق للفن وهنا يحق لنا القول بضرورة الفن والجمال.

ثبت بالمراجع العربية والأجنبية

أولاً: ثبت المراجع العربية:

1- أفلاطون: الجمهورية، ت. فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر 1868.

2- ________: فيدون، ترجمة عباس الشربينى، د. على سامى النشار جزء 1.

3- أرسطو: فن الشعر د. عبد الرحمن بدوى.

4- اروين ادمان: الفنون والانسان، ت. حمزة محمد الشيخ، النهضة العربية 1965.

5- اندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم التكريتى، بغداد 1979.

6- أرنولد هاوز: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكى جـ1، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر 1967.

7- ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.

8- إميل دوركيم: التربية الأخلاقية، ت: د. السيد محمد بدورى، مكتبه مصر، القاهرة 1955.

9- بنزونى. أ: مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا، ت: د. عبد الرحمن بدوى، جـ2، دار العربية القاهرة 1967.

10- بنديتو كروتشه: المجمل فى فلسفة الفن، ت: سامى الدروى، دار الفكر العربى، القاهرة 1947.

11- جون ديوى: الفن خبرة، ت: د. زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، 1963.

12- جورج سانتيانا: الاحساس بالجمال، ت: د. محمد مصطفى بدوى، مراجعة وتصدير د. زكى تجيب محمود.

13- جيروم ستولينتز: النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفة، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 22- 1981.

14- جويو، جان مارى: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت: سامى الدروبى، دار الفكر العربى.

15- حلمى المليجى: سيكلوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعة ط2 الاسكندرية 1984.

16- ديكارت: مبادئ الفلسفة، ت: عثمان أمين، مكتبة النهضة المصرية 1969.

17- ـــــــــ: التأملات فى الفلسفة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية 1969.

18- ديماند. م. س: الفنون الاسلامية. ت: د. أحمد محمد عيسى، م. د. أحمد فكرى، دار المعارف بمصر 1953.

19- زكريا إبراهيم: الفنان والانسان، مكتبة غريبل، د. ت.

20- ـــــــــ: مشكل الفن، مكتبة مصر، الفجالة د. ت.

21- ـــــــــ: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مكتبة مصر 1966.

22- ريتشاردر: مبادئ النقد الأدبى، ترجمه، القاهرة 1962.

23- على عبد المعطى محمد: الابداع الفنى (رؤية جديدة) دار الجامعات المصرية 1977.

24- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت- لبنان 1942.

25- محمد زكى العشماوى: فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر، دار النهضة العربية 1980.

26- محمد صدقى الجنباخنى: الحس الجمالى، دار المعارف بالاسكندرية 1983.

27- ـــــــــــــ: الموجز فى تاريخ الفن، دار المعارف 1980.

28- مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفنى- فى الشعر خاصة- دار المعارف بمصر 1951.

29- مصرى عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979.

30- نازلى إسماعيل حسن: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، عين شمس 1982.

31- هربرت ريد: الفن والمجتمع، ت فارس منرى ضاهر، دار القلم بيروت 1975.

32- هنرى د. أيكن، عصر الايدلوجية، ت: فؤاد زكريا، مراجعة د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة 1963.

33- يحيى مصطفى حمودة: التشكيل المعمارى، دار المعارف بمصر 1977.

34- ـــــــــــــ: نظرية اللون، دار المعارف 1981.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- Alain . Ch: Elements De phiukisiphie, France Imprimerie Arraut 1926 .

2- Alain . Ch: Syste me des Beaux – Arts, imprimerie Bussie'e, Editions, Gallimarad, Paris 1962 .

3- Alain . Ch: Vingt Lecions sur les Beaux – Arts Paris , Gallimard, 8 ed 1931.

4- Alain . Ch: proposee sur l"esthetique, p.u.f. Paris 1949 .

5- Alain . Ch: Propose De L'Esthetique, Paris , 1950 .

6- Alain . Ch: Essai Sur Lestyle , Paris 1933 .

7- Alain . Ch: Les Idess et les A'ges, Gallimard 1927 .

8- Alain . Ch: Histoire de mes pensees , Paris P.U.F.1950 .

9- Alain . Ch: Le Beau etlevrai, P.U.F. 1950 .

10- Ananda K. Cooimaraswamy: Christian And Oriental philosophy Of Art Dover Publications Inc New York 1943. 67.

11- Butcher S.H. Aristol's Theory Of Poetry And. Dove. Publication Inc, New York 1951.

12- Bayer, R: Essai sur la Methods en Esthetique , Paris , P.U.F. 1953 .

13- Bazine G : Histoire de peinture Moderne, Paris 1950 .

14- Bergson H: Essai sur les Donnees Immediate de la Consience 17 Ee, Librairie , Felix Alcan , Paris 1930.

15- Bergson H: Le Rire, Alcan, Paris 964.

16- Beguin Albrt : Pascal parlui –Meme, ecrivains de toujours, Paris 1964 .

17- Bertaux, E: Etudes D'Histoire et Art, Hachette, Paris 1911 .

18- Basch V : Esthetique de Eant, Alcan Paris 1920 .

19- Basch V : Essai Critique ur L'edthetique de Kant Paris Alcan 1934 .

20- Cassou , J: Situation de L'Art Moderne Editeur de Munit , Paris 1950 .

21- Croce , B : Brevaire de Esthetque , payot Paris 1923 .

22- Croce , B : Esthetique comme science de l'expression et linguistique Generale Genersle, Paris Gired Briete 1904 .

23- Chambry E: Oeuvres der platon lon, phedre on de la Beaute 1919 .

24- Camus S: L'Homme Revolte , Paris Gallimard 1951.

25- Carritt E.F. Philosophis of Beauty from socrates to Robert Bridge's Being the sources of Aesthertic theiry oxford, clarendon, pres 1931.

26- Cuivillier, A: Precis de philosophie Esthetique, Libarairie, Armand colin Paris 1954 .

27- Condillac, E.B: Essai sur l'origine des connaissances Humaines, Jacques Derrida, Edition Galilee 1973 .

28- B, Brayne E: Etudes D'Esthetique medievale, 3 Volumes, VII Bruges 1946.

29- Ducasse Curt, John : The philosophy of Art, Dover, publication Inc, New york 1966 .

30- Dela croix, H: Psychologic de L'Art, Paris Alcan 1927.

31- Du Frenne, M : Phenomenologie de L'Exoerience Esthetique Vol1 P.U.F. Paris 1953 .

32- Descartes R: Discours de la Methods Oeuvres de Descartes M.Jules P.U.F. Paris 1937 .

33- Descartes R: Compenduim Musica, Oeuvres des Descartes Ch A. P.T.

34- Descartes R: Principes , A .T. Tom IX Paris 1910.

35- Dewey John: Art as Experience N.Y.1939.

36- Dederot. D: Essai sur la peinture Oeuves cariner P.U.F.1953.

37- Dur, Heim, E: De la Division du travail Social Paris librairie Felix Alcan .

38- Feldman V: L'esthtique, Francaise Alcan, Paris1936.

39- Fry.R: Vision and Design N.Y. M.S.A. Merodoa 1956.

40- Freed S: Aheneral introduction to psycho – Analysis London 1901.

41- Freed S: Leonardo ee vivci, London Kegon paul 32.

42- Gaultier P: Le sens de L'Art 3e Paris Alcan 1903 .

43- Gaultier, K: Kuhn, K: History of Esthetics U.S.A. Macmillan 1939 .

44- Gombrich E.H.: he story Art, Phaidon Press, London 1953 .

45- Hauser , A: The social History of art Routledge, Kegan Paul Lonodn 1951 .

46- Heinrich schafer: Principles of Egyptian Art, clarendon press oxford 1980 .

47- H.Barrett, Carpenter and Joseph Knight : An Introduction to the History of Architecture Longmans Green and Co, London, New York Toronto 1941.

48- Hegel : G: Phenomenologie de L'Esprit Aubier 1939 .

49- James, Asam: The Repubic of plato, volume (1) Canbridge At the university press, 1902 .

50- James Henery Breasted : Anicient History Egypt London 1960 .

51- Kant , E: Critique du ju gement vrin 1914 .

52- Lali; CH: Introducation A L'Esthetique Paris Colin, 1912 .

53- Lali; CH: Notion D'Esthetique P.U.F. Paris 4eed 1952 .

54- Lali; CH: L'Esthetique Experimentale Cintemporaine Alean Paris 1908 .

55- Lali; CH: L'Art et la Via sociale , Paris Doin 192 .

56- Lali; CH: L'Art et Morale , Paris Alcan 1922 .

57- Lethaby .W.R: Medieval Art Nelson and sons Ltd London 1949

58- Leibniz, G: The Monadoligy Carr H.W. los Angelos 1930 .

59- Leibniz, G: thee odicee: Paul janet 3e E Paris Hachette 1848 .

60- Malraux; A: La cre ation Artistique Gallimard 1955.

61- Malraux; A: La Monnaie de L'Absolue Paris Gallimarad 1951 .

62- Mesnard: J: Pascal Hatier, Paris 1951 .

63- Malebrance , N: Entretiens sur la Metaphysique etsur la Religion par paul fontana librairie Arnauld Colin Paris, 1922 .

64- Munro, Th: Les art et leurs Relations Mutuekkes P.U.F. France 1954 .

65- Munro, Th: Les art et leurs Relations Mutuekkes P.U.F. France 1954 .

66- Platon: Protagoras , Chambry, Garnier fre res Paris 1919.

67- Platon: Republique, chambry , Garnier, fre'res Paris 1923

68- Pascal, B: Lespens'ees P.U.F. Paris 1943 .

69- Paul, Collins Hayner: Reason And Existence schelling's philosophy of History leiden E.J. Bril 1967.

70- Rusu: L: Essai sur la cre ation Artistique Alcan Paris 1945 .

71- Read H : The philosophy of modern Art U.S.A. Farwcett .

72- Read H : Art new London faber 1960 .

73- Read H : Art and Industry London 1944 .

74- Read H : Art And society London Faber 1954 .

75- Runes D.D. And Schrickel H.G: Encyclopedia of the Arts philosophical Library .

76- Doutiau , E: La Correspondance des Arts , Flammrion Paris 1941 .

77- Doutiau , E: L'Avenir De L'Esthetique Paris Alcan 1929 .

78- Schopenhauer , A: The wold as will And representation T by E.F.J. Payne U.S.A, Dover pubications INC NY 1966 .

79- Santayana: G: Reason in art N.Y.U.S.U.A Scribner 1923 .

80- Santayana: the Sense of Deauty N.Y.U.S.A 1955 .

81- Scruton R: From Deescartes To Wittenstien, Ashot History of modern philisiphy London Boston 1981 .

82- Stace W.T.V the philosophy of Hegel Dover publication U.S.A Ch (1) Art 1923 .

83- Taine. H: Philosophie De L'Art Paris Libraire Hacgette vol 1 1865 .

84- Virgil G, Aldrich : Philoosophy of art prentiche, Hall inc, 1963 .

85- Wilenski . R.H: An outline of Engligish Paintind London 1947 .

المحتويات



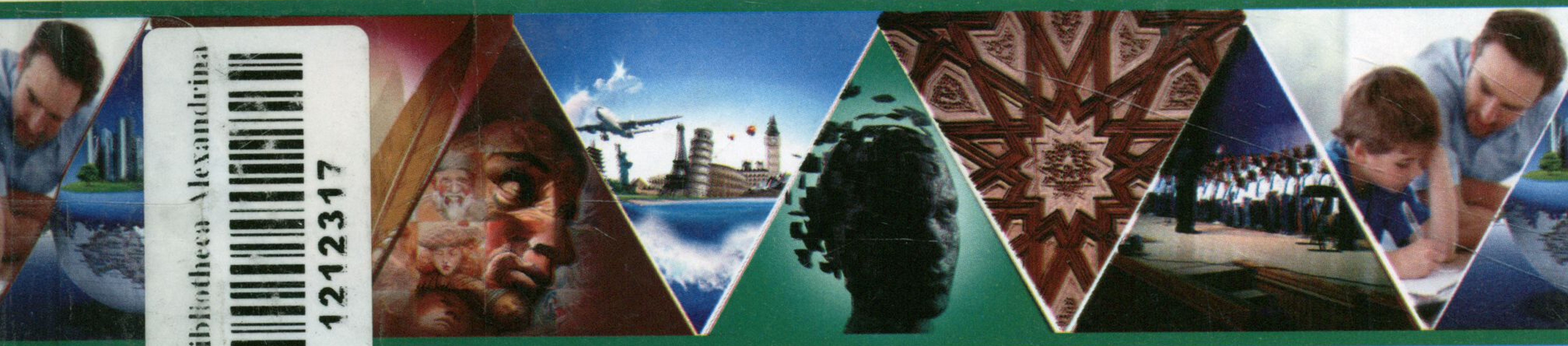
رقم الإيـداع : 2013/15034
الترقيم الدولى : 9-038- 735-977-978

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: 5404480 - الإسكندرية


دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر


مكتبة الوفاء القانونية







الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقى متفرع من العيسوى سيدى بشر - الإسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الاسكندرية

ISBN : 977-735-038-9
9 789777 350389